
U d'/of OTTAWA
39003005534325

ÉMILE-BAYARD
Inspecteur au Ministère des Beaux-Arts

LES GRANDS MAITRES DE L'ART

Ouvrage orné de soixante-treize gravures hors-texte



PARIS
LIBRAIRIE GARNIER FRÈRES
6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

Les Grands Maîtres
de l'Art

ÉMILE-BAYARD

ARTISTE-PEINTRE
INSPECTEUR AU MINISTÈRE DES BEAUX-ARTS

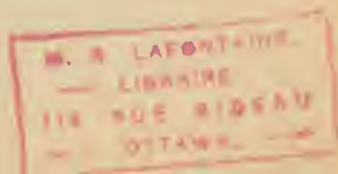
Les Grands Maîtres de l'Art

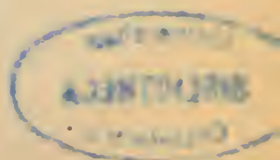
GIOTTO, VAN EYCK, MEMLING,
LÉONARD DE VINCI, PÉRUGIN, BOTTICELLI,
TITIEN, MICHEL-ANGE, A. DEL SARTO,
RAPHAËL SANZIO, P. VÉRONÈSE,
TINTORET, MANTEGNA, LE CORRÈGE,
HOLBEIN, A. DÜRER, RIBÉRA, VELASQUEZ,
MURILLO, RUBENS, VAN DYCK,
JORDAENS, RUYSDAËL, TENIERS, REMBRANDT,
POUSSIN, CLAUDE LE LORRAIN,
WATTEAU, BOUCHER, ETC.

2e ÉDITION



PARIS
LIBRAIRIE GARNIER FRÈRES
6, rue des Saints-Pères, 6
1918





AVANT-PROPOS

Les grands maîtres de l'art ont tous subi les investigations, non de la critique, puisqu'ils sont consacrés, mais de la curiosité.

Et si toutefois leurs chefs-d'œuvre, lorsqu'ils ne sont pas apocryphes, ne mentent point à nos yeux, il n'en est pas de même souvent, de ceux à qui incombe le soin périlleux de parler des auteurs de ces chefs-d'œuvre.

Ce mensonge peut être pieux par respect et pour cette raison qu'il y a une grâce singulière d'embellissement en faveur des morts, à moins qu'il ne cède à l'aveuglement des préférences personnelles ou sectaires, ou bien enfin qu'il ne résulte, ce mensonge, de racontars dont on se fait l'écho... pour la gloire !

Mais comment, en ce dernier cas, échapper au

reproche de crédulité et à l'erreur, puisque l'on ne peut ni inventer l'Histoire ni contrôler ses sources ?

Bref, en ce travail, nous avons écouté les biographies précédentes, le plus souvent contradictoires, fort heureusement pour l'allègement de notre conscience autant que pour les commodités de notre propre interprétation, et nous nous sommes rejeté sur la ressource d'émettre peut-être des idées originales, relativement aux œuvres des auteurs examinés.

Quant aux artistes eux-mêmes, après avoir répété fidèlement leurs gestes selon la formule nébuleuse des siècles, nous tâchâmes de les dégager tant soit peu de la légende fâcheuse qui semble, à plaisir et sans réel témoignage, obscurcir leur génie ou bien vouloir le rendre inutilement plus brillant, pour l'intérêt seul de l'anecdote.

Anecdote à laquelle cependant l'écrivain d'art ne saurait manquer, parce qu'elle agrémente le texte, meuble parfois son indigence documentaire et aussi parce qu'elle est *classique !*

Odieusement classique, certes, mais terriblement impitoyable à l'auteur qui la tairait, car cet

auteur serait de suite taxé d'ignorance par ceux qui n'ont retenu dans l'Histoire que la bagatelle, la plate et sotte bagatelle! Aussi bien en terminant cet avertissement, nous renvoyons le lecteur à l'évidence de l'Art dont témoignent nos gravures; c'est par des chefs-d'œuvre que les maîtres victorieusement se défendent contre l'erreur et le doute, en deçà du tombeau.

B.-E.



VIERGE AUX ANGES, par CIMABUÉ.

(*Musée du Louvre.*)

GIOTTO (DI BONDONE, dit)

Le recul des siècles est particulièrement favorable aux artistes primitifs. Il se mêle à leur contemplation un tel attendrissement pour leur naïveté, pour le charme de leur ignorance, pour la couleur toujours fraîche de leur coloris que, le snobisme aidant, il semble que l'on exagère le grand, l'immense service rendu à l'art par ces délicats précurseurs.

Ainsi Giotto nous apparaît-il dans une auréole dont la circonférence est bien large, sans qu'elle diminue toutefois la valeur évidente du créateur du *naturel* dans la peinture.

A ce titre seul, Giotto mériterait certes son immortalité et notre reconnaissance; mais il ne faut pas oublier encore que le talent et, mettons : le génie de cet innovateur, s'imposent par eux-mêmes — non excessivement peut-être de nos jours — mais excessivement pour l'époque. Or, pour juger d'un artiste, il faut se placer à l'heure où il se produisit.

Et voici que, à ce point de vue, la gloire de Giotto nous apparaît fort judicieuse.

Remontons donc un instant à la genèse de l'art au moyen âge pour rendre mieux justice à notre personnage.

L'idéal est d'abord contaminé par l'action des barbares ; les rapports commerciaux ont amené en Italie — moins atteinte par la contagion — l'influence des Byzantins, très longtemps établis sur son littoral, et l'art se ressent des procédés roides et hiératiques, des recettes d'après nature, de la convention traditionnelle enfin, de l'Orient.

Trois artistes naissent alors en Italie : Giunta de Pise, Guido de Sienne et Cimabué de Florence ; ils imitent consciencieusement les Grecs suivant leur formule et, comme toutes les formules se rencontrent, ils ne perdent point de vue, non plus, les habitudes de Byzance.

De telle sorte que si Cimabué, le père de l'école italienne, le doyen des peintres, n'avait dirigé son art dans une voie nouvelle, c'est-à-dire s'il n'avait rompu avec les types orientaux, il n'eût pas acquis son meilleur titre de gloire : celui d'avoir été choisi pour maître par Giotto, à qui incombait l'affranchissement décisif de la peinture.

Nous voici donc revenus à Giotto, après avoir esquissé à grands traits la place que ce vieux

maître, toujours jeune, occupe en réalité dans l'histoire de l'idéal.

Donnons maintenant la parole à Vasari : « Giotto est né en 1266 dans un petit village près de Florence; son père, simple laboureur, nommé Bondone, l'élève aussi bien que le permettait sa condition.

« A l'âge de dix ans, Giotto était déjà connu de tout le village et des environs par son intelligence et par son adresse. Bondone l'employait alors à mener paître, çà et là, des troupeaux ; mais, tout en les gardant, Giotto dessinait sur la terre ou sur le sable, comme par une sorte d'inspiration, les objets qui frappaient sa vue ou les fantaisies qui occupaient son esprit.

« Un jour Cimabué, en allant de Florence à Vespignano, rencontra notre jeune pâtre qui, sans autre maître que la nature, dessinait une brebis sur une pierre polie avec un caillou pointu.

« Cimabué, surpris, s'arrêta et lui demanda s'il voulait venir demeurer avec lui. Giotto répondit que, si son père y consentait, il le suivrait avec plaisir

« Cimabué courut aussitôt trouver Bondone, qui se décida facilement à emmener son enfant à Florence. »

Suivant la formule tant en faveur à l'époque, l'élève ne tarda pas à dépasser son maître. Tel fut le sort de Ghirlandajo, sur lequel bientôt plana

Michel-Ange ; telles furent les destinées de Raphaël, très vite supérieur au Pérugin, et celles d'Andrea del Verrocchio, abandonnant la peinture, de désespoir d'être dépassé par un enfant sublime qui s'appelait Léonard de Vinci.

Aussi bien Giotto efface rapidement le nom de son maître avec l'admirable inconscience, avec la parfaite ingratitude qu'excuse le génie. Il remet tout d'abord le portrait en faveur, « posant le christianisme pour base de la peinture et de la poésie moderne ».

Dès lors une révolution s'opère dans le monde intellectuel. Stimulé par la piété que l'art avait communiquée aux artistes eux-mêmes, l'idéal prend une forme humaine et se rapproche de l'admiration de la Nature.

Giotto, d'autre part, est, comme tous les vieux maîtres de son temps, né pour tracer la voie de toutes les beautés à la fois.

N'est-il point l'auteur du dessin d'un superbe tombeau en marbre pour l'évêque d'Arezzo ?

Ne lui doit-on pas le campanile de la cathédrale de Florence? Sans compter qu'il sculpta lui-même deux des bas-reliefs qui ornent cet édifice, si reconnaissant, d'ailleurs, de ce double hommage rendu à sa magnificence, qu'il valut à son auteur le titre de citoyen florentin !

« Giotto, comme tous les grands peintres de



SAINT FRANÇOIS D'ASSISE RECEVANT LES STIGMATES, par GIOTTO.
(*Musée du Louvre.*)

cette époque (les Primitifs) était surtout un décorateur nomade ; il avait à Florence une *bottega* ou échoppe, pour la production et la vente d'œuvres de faible importance. Il n'y avait rien alors de semblable à nos « studios ». Un artiste avait terminé ses études à l'âge de dix-huit ans ; il devenait ensuite un *lavoratore*, un artisan, un homme qui connaissait son métier et produisait des œuvres d'une valeur donnée pour un prix doux.

Il n'était troublé par aucune abstraction philosophique et ne songeait pas à s'enfermer pour recevoir l'inspiration, puisqu'elle venait à lui aussi naturellement que les rayons du soleil entrant par sa fenêtre, et à la lumière desquels il travaillait... (*Giotto and his work at Padua.*)

Bref, le nom de Giotto est vite célèbre, et il faut le dire, non seulement par son œuvre, mais par ses audaces.

Tout d'abord Giotto renonce à l'emploi exclusif de l'or, si cher aux époques précédentes, pour le fond des tableaux. Il estime à souhait que les mouvements de ses personnages, inspirés de la vie, se figeaient sur l'immobilité d'un mur, et il s'étonne d'avoir copié le premier une tête se découpant sur un ciel, sur un paysage !

Mais cet étonnement est toute une révélation ; la vieille et informe manière grecque fait place

au bon style moderne ; il avait suffi d'y penser courageusement, logiquement, avec la foi qui est une vision intime de la vérité.

C'est alors de la part de Giotto une suite de chefs-d'œuvre pour l'époque : il multiplie sa verve et dépense son génie neuf au hasard de ses nombreux voyages, à Rome, Milan, Padoue, Avignon ; ici des fresques ou bien des tableaux portatifs, là des mosaïques ; mais n'anticipons pas.

Bientôt la curiosité du pape Benoît IX est mise en éveil, on veut voir de près le grand homme, et c'est un courtisan envoyé tout exprès en Toscane par le Souverain Pontife qui se charge de ce soin.

Malheureusement l'envoyé du pape n'est qu'un maladroit ; il se rend auprès de Giotto et lui demande un dessin pour envoyer à Sa Sainteté.

Le grand artiste, froissé de n'avoir point encore convaincu par son génie et très railleur par nature, prit une feuille de papier et un pinceau, trempa le pinceau dans la couleur rouge, puis, posant son coude sur son plan pour se donner un point d'appui, il fit décrire un cercle à sa main et traça un rond si parfait que, déclare un vieil auteur, c'était une merveille de le voir...

Cela fait, il dit ironiquement au courtisan :

— Voici le dessin !

— Comment, rien d'autre? reprit celui-ci, tout étonné.

— C'est assez et trop ; envoyez-le avec ceux que vous avez déjà (car il faut dire que l'envoyé du pape avait pris soin de se munir de quelques tableaux des premiers maîtres toscans de l'époque, pour les comparer avec ceux de Giotto), et vous verrez si on le reconnaîtra...

D'où l'origine fameuse de l'O de Giotto, dont nous ne soulignerons que l'adresse en échange d'une maladresse qui justifie le proverbe toscan : « Tu es plus rond que l'O de Giotto », et le mot *tondo* signifie en italien à la fois *rond* et *sot*.

Inutile d'ajouter que Benoit IX, charmé, pour n'avoir point à en être blessé, de la leçon indirecte qu'il venait de recevoir, donna à l'auteur du fameux rond la préférence sur tous les autres artistes.

D'ailleurs, quels étaient les artistes dignes d'être comparés à l'auteur du *Saint François d'Assise recevant les stigmates?* (Musée du Louvre).

Si les murailles du Campo-Santo de Pise reçurent les hommages du pinceau de Simone Memmi, de Buffamalco d'Orcagna, même ; peut-on nier que la partie traitée par Giotto est de beaucoup la plus admirable ?

Certes, dans leur ensemble, ces princes de l'art au premier âge de la Renaissance fourmillent de naïveté et d'erreurs, mais l'inspiration en est si délicate, si fraîche, si originale !

Cette inspiration, au reste, prend sa source dans l'entourage littéraire, qui ne faisait pas défaut à notre artiste. Les intelligences se recherchent, et le mouvement littéraire appuie toujours celui de l'art lorsqu'il ne le précède pas.

Pourquoi Giotto fut-il l'ami de Dante? C'est en raison de cette communion des pensées sœurs; qu'elles dorment dans les livres ou qu'elles frappent par l'image, elles se stimulent les unes les autres ces pensées, pour fleurir d'idéal les laideurs de la vie bourgeoise et matérielle.

Dante fit de Giotto dans sa *Divine Comédie* un portrait avec des mots ailés, et Giotto célébra Dante dans les fresques dont il décora, notamment, la chapelle de l'Arena à Padoue. Tous deux s'inspirant l'un de l'autre, ils prirent leur vol, soutenus d'autant par leur précieuse amitié née du besoin d'échanger la flamme qui brûlait mystérieusement en eux.

Boccace, Pétrarque, l'historien Villani, devaient encore se grouper autour de Giotto par la force de leur rêve convaincu dont tous les points convergent au même point d'azur.

Nous reprendrons maintenant l'histoire de notre héros aussitôt après l'aventure de son O.

Benoît IX fait venir à Rome Giotto et lui donne à peindre cinq traits de la Vie du Christ dans la tribune de Saint-Pierre et un grand nombre d'autres

sujets comme les histoires du Vieux et du Nouveau Testament.

Avant de mourir, le pape commande à son peintre plusieurs tableaux de la Vierge et lui fait décorer une grande partie du couvent des Frères prédicateurs; puis, lorsque Clément V succède à Benoit IX, nous voyons Giotto suivre à Avignon le nouveau pontife et demeurer à ses côtés plusieurs années.

Tantôt ce sont les Polentani de Ravenne, tantôt les Malatesta de Rimini, les Castruccio de Lucques ou bien les Visconti de Milan, qui s'arrachent ce génie sur son passage dont il fait un sillon de gloire.

Effectivement, à chaque pas Giotto sème un chef-d'œuvre de vérité et de sentiment.

A Florence, les superbes peintures de l'église Santa-Croce célèbrent encore son nom, et Vérone, Rome, où l'appela Boniface VIII, et Naples où il séjourna chez le roi Robert d'Anjou, ne tarissent point de chanter la pureté géniale du fils de Bondone.

Voulez-vous maintenant une nouvelle anecdote relative à l'esprit caustique de Giotto? Il s'agit précisément d'une réponse que fit notre peintre au roi Robert d'Anjou, qui l'avait pris en grande affection.

Un jour, le monarque lui demande de peindre

son royaume. Giotto, fort étonné de la proposition dont il saisissait mal le mode synthétique de représentation, répond néanmoins qu'il accepte.

Et voilà comment il s'en tire : il dessine un âne bâté qui flaire avec mine d'en avoir envie, un bât tout neuf sur lequel étaient peints la couronne royale et le sceptre.

Le roi ayant demandé ce que signifiait ce tableau, Giotto explique : « C'est votre peuple et votre royaume qui désirent toujours un nouveau maître... »

Comme on le voit, la tradition des enfants gâtés ne se perd point avec Giotto ; en vérité la désinvolture des grands de la nue vis-à-vis des grands de la terre, s'explique comme un reflet de la Divinité devant lequel on se signe.

Au cours de notre travail, le lecteur goûtera maintes fois cette particularité du génie luttant pied à pied avec la tiare ou la couronne, et il constatera que c'est le génie qui, en fin de compte, devait avoir raison, puisque lui seul, parmi les grandeurs humaines, a survécu.

Dès lors que nous mentionnons l'ironie dédaigneuse de Giotto, pourquoi ne fortifierions-nous point notre argument par cet autre récit emprunté à E. Legouvé ?

« Or donc, je ne sais quel gentilhomme de campagne ayant appris la grande renommée de Giotto, voulut avoir, pour rentrer dans sa châtel-

lenie, un bouclier peint par le grand peintre; il alla trouver Giotto et lui dit : « Maître, que Dieu « vous garde; je voudrais que vous me peignissiez « mes armes sur ce bouclier. »

« Giotto, considérant l'homme, lui dit: « Quand le veux-tu? » L'autre le lui dit. « Laisse-moi faire », lui dit Giotto; et l'autre s'en alla. Quand il fut parti, Giotto se dit en lui-même : Qu'est-ce que veut cet animal?

« Est-ce qu'il serait venu pour me railler? Est-ce qu'on m'a jamais donné un bouclier à peindre?

« Et d'ailleurs comment veut-il que je connaisse ses armes? Est-ce qu'il est le roi de France?

« Eh bien! je lui en ferai des armes. Et le voilà qui se met à peindre un casque, des gants de fer, une cuirasse, une paire de cuissards, une salade, une épée, un couteau et une lance.

« Arrive le gentilhomme : « Eh bien, maître, mon bouclier est-il peint? — Oui, répond le Giotto, on va l'aller chercher. »

« On l'apporte; mais à peine le gentilhomme l'a-t-il vu, qu'il s'écrie : « Quel barbouillage est tout ceci?— Que cela te barbouille ou non, tu le paieras. — Je n'en paierai pas quatre deniers. — Que m'as-tu dit de peindre? — Mes armes. — Eh bien! ne sont-ce pas là tes armes? qu'y manque-t-il? — Alors c'est bien. — Mais non, c'est mal, reprend Giotto; il faut que tu sois un grand animal pour

venir ici et me dire : peignez-moi mes armes, toi qui ne sais peut-être seulement pas qui tu es. Si tu étais de la famille des Bardi ou des Donati, passe; mais toi! toi! quelles sont tes armes? d'où viens-tu? quels furent tes ancêtres? Commence donc à venir au monde avant de parler d'armes, comme si tu étais duc de Bavière.

« Je t'ai fait une armure complète sur ton bouclier; s'il t'en manque quelques parties, dis-le, et je les peindrai. »

« Le gentilhomme, furieux, appela Giotto en justice; mais il fut condamné à prendre et à payer le bouclier. »

Mais de même qu'il n'est point de lumière qui ne s'éteigne tôt ou tard, nous en arriverons à la fin de notre personnage.

Giotto, l'inventeur du geste et de l'expression en peinture, Giotto, le premier des artistes qui osèrent représenter la vie telle qu'ils la sentaient et la voyaient, Giotto enfin, qui assouplit la draperie byzantine et rendit aux sexes leur caractère propre, aux âges leur physionomie et leur attitude vraies comme aux visages leur pensée, Giotto enfin avec tous ses défauts qui sont autant de qualités ingénieuses et charmantes, mourut à Florence en 1336.

Le buste de ce génie primitif figure en marbre à Santa Maria del Fiore, souligné par des vers

latins du fameux Angelo Policiano, qui signifient : *Je suis celui par lequel a revécu la peinture éteinte ; ma main fut à la fois droite et facile ; ce que je n'ai pu faire, nul ne pourra le faire ; c'est la faute de notre nature et non de mon art.*

Vois-tu cette tour dont l'airain sacré résonne dans les airs ; c'est moi qui l'ai élevée. Enfin je suis Giotto.

Et ma foi, tant de lyrisme n'est point fait pour nous déplaire, puisque l'art progresse toujours, sans jamais qu'il se répète, à travers les siècles.

En fin de cette première notice, nous emprunterons à la *Revue des Deux Mondes* une curieuse étude rétrospective due à la plume de M. d'Avenel sur la situation des artistes dont précisément nous nous entretiendrons au cours de notre travail.

En 1300, Cimabué est ravi de gagner 23 francs par jour pour lui et pour son aide. Ucello, peintre et ciseleur florentin, refuse de continuer une fresque si on ne lui donne autre chose que du fromage.

Michel-Ange et Léonard de Vinci sont payés au mois : 645 francs chacun. Mais certaines couleurs précieuses, comme l'or et le bleu d'outremer, n'étaient pas à leur charge... En pleine renommée, Raphaël n'obtient que 5.000 francs d'un tableau très important.

Le Corrège, moins heureux, fut obligé de céder

pour 110 francs son *Christ au jardin des Oliviers.*

Albert Dürer faisait un portrait à la plume pour... un cent d'huîtres. Une seule fois il toucha une grosse somme lorsqu'il reçut 750 francs pour le portrait à l'huile du roi de Danemark.

Longtemps, Rubens ne put retirer plus de 300 francs de ses tableaux; cependant chacune des toiles qu'il exécuta pour Marie de Médicis lui fut payée 5.800 francs.

Les portraits de Van Dyck et de Rembrandt valaient de 1.000 à 2.000 francs. Velasquez avait des appointements de 7.500 francs; mais il avait beaucoup de peine à les toucher.

Les prix habituels de Nicolas Poussin allaient de 100 à 600 francs...

Que d'artistes hollandais, au surplus, durent exercer d'autres professions que la leur pour vivre, à ces époques!

JEAN VAN EYCK

La vie de Jean Van Eyck est aussi obscure que celle de Memling ; elle s'auréole de pareil mystère.

Pourtant on estime unanimement que Jean Van Eyck (quelquefois désigné sous le nom de *Jean de Bruges* et non de *Jean de Bruges l'Ancien* avec lequel il ne faut pas le confondre), est le créateur de l'art flamand ; sans doute parce que cet illustre artiste seul nous reste en témoignage de cette époque lointaine.

Car la maturité de ce talent de peintre déjà, ses connaissances approfondies du dessin et de la perspective nous laissent supposer des tâtonnements antérieurs dont ce beau résultat serait la preuve.

Aussi ténébreuse et sujette à contradiction est l'invention de la peinture à l'huile par Jean Van Eyck, qui daterait de 1410. Plusieurs écrivains, en effet, prétendent que ce genre de peinture était depuis longtemps en usage à Constantinople !

Bref, l'opinion la plus générale incline à laisser à Jean Van Eyck le mérite de cette découverte, et voici maintenant l'origine de celle-ci d'après

L. de Braquemont : « J. Van Eyck commença par inventer plusieurs vernis gras qu'il employait pour faire ressortir les tableaux qu'il préparait, selon l'ancien procédé, au blanc d'œuf et à la détrempe. Un jour, il exposa au soleil, pour en faire sécher le vernis, un tableau qu'il avait fini avec un soin précieux, et la chaleur fendit les jointures du panneau.

« Désolé de voir périr ainsi, en un instant, le fruit de ses longues études, il se livra à de nouvelles recherches, et ses expériences parvinrent enfin à constater que l'huile de lin et l'huile d'œillette se mêlaient parfaitement avec les couleurs, séchaient facilement, résistaient à l'eau et produisaient un brillant qui pouvait dispenser du vernis.

« Il s'aperçut, en même temps, que ces couleurs à l'huile étaient fluides, se fondaient plus moelleusement et donnaient plus de vigueur à la peinture. Il excita ainsi l'admiration universelle. »

Ajoutons que l'un des premiers tableaux de J. Van Eyck exécuté dit-on. par ce procédé, n'est autre que l'Agneau de l'Apocalypse, page admirable, qui ne contient pas moins de cinq cents figures de 12 à 14 pouces de hauteur.

On prétend enfin que ce fut Hubert Van Eyck, frère du précédent artiste, qui découvrit à son tour le tableau portatif actuel.

Aussi bien, puisque nous abordons les ressources



VIERGE GLORIEUSE ADORÉE PAR LE CHANCELIER ROLLIN, par JEAN VAN EYCK.
(*Musée du Louvre.*)

matérielles du peintre, pourquoi ne point conter l'origine singulièrement typique de la peinture à l'huile en Italie?

Un Vénitien nommé Domenico, ayant appris le secret de la peinture à l'huile, s'était fait une immense réputation et fut appelé à Florence pour travailler avec Andrea del Castagno dans une église.

Jaloux de la célébrité de Domenico, A. del Castagno résolut de lui ravir son secret, et à cet effet n'hésita pas à le tuer.

D'aucuns, il est vrai, déclarent que c'est par Antonello de Messine que l'Italie fut initiée aux couleurs à l'huile, grâce à Van Eyck ; d'où l'envol de la légende sanglante !

Quant au premier tableau peint à l'huile par un Français, quelques auteurs l'attribuent à Jean Cousin.

Mais nous reviendrons maintenant à J. Van Eyck, si tant est que le moyen technique est secondaire à côté du génie qui sut s'en servir.

Il nous manque donc, pour apprécier les débuts de l'École flamande, les éléments constitutifs d'une base directrice de notre admiration progressive.

Tandis que nous suivons pas à pas l'École italienne depuis ses bégaiements jusqu'à sa rayonnante éloquence, nous nous trouvons ici brusquement devant la réalisation de chefs-d'œuvre décisifs.

D'où à la fois notre enchantement et nos regrets d'être subitement charmés sans nous être au préalable pieusement acheminés.

L'œuvre de Jean Van Eyck est délicieux de naïveté, de sentiment et de couleur : vertus propres généralement aux peintres primitifs.

Mais, chez notre personnage il faut louer particulièrement un réalisme inséparable d'une poésie en communion parfaite avec la donnée vraie et cependant pensive de la Nature.

Ce scrupule délicat d'embellir la copie du paysage ou du visage, s'affirme en entier dans ce culte du choix et l'acharnement apportés par l'artiste à rendre exactement, en étant ému, ce qu'il voit...

De telle sorte que l'on partage cet amour de la Nature dépeinte par ce peintre en regardant ses traductions patientes, scrupuleuses et concises.

Avec quel souci de l'exécution, avec quelle probité dont nous ne pouvons que rougir actuellement, les premiers maîtres de l'art servaient l'Idéal et la Beauté!

Et voyez combien nous demeurons fidèles à ce culte, malgré nos tendances adverses! N'y a-t-il point comme un regret d'exprimé dans cette vénération qui dure à travers les siècles, à l'égard de ces sincères, en faveur de ces convaincus!

Ah! les peintres de cette souche mémorable se préoccupaient bien de la mode et de la critique!

Aussi goûtez leur sérénité aussi fraîche que leur couleur, aussi pure que leur sentiment, que les siècles n'ont pu obscurcir !

Fra Angelico peignait à genoux, dit-on, les visages candides de ces mêmes vierges que tant d'autres religieux n'osaient point entreprendre avant que d'y être préparés par la prière !

On considérait alors l'art comme une mission sacrée et non comme une matière productive.

N'étaient artistes que ceux qui avaient reçu le don — et comme noblesse oblige — il s'ensuivit que les artistes doués s'appliquèrent à être simplement à la hauteur de leur divine tâche, devant leur seule conscience.

Et le génie couronna ces efforts comme il devait sanctifier, d'ailleurs, toutes les convictions même laïques, car le Dieu qui régit le génie appartient à tous ceux qui ont la foi de l'art, d'où que vienne cette foi, inspirée toujours de la Nature qui représente Dieu même.

Aussi, pour en revenir à Van Eyck, en regardant par exemple : *la Vierge glorieuse adorée par le chancelier Rollin*, qui est au Musée du Louvre, une des pages supérieures de ce maître, le silence admiratif nous est imposé par le miracle de tant de sincérité et de volonté scrupuleuse que l'examen attentif approfondi seul peut nous mettre à même de goûter.

Alors qu'il faut à tant de nos toiles modernes le verbiage de la littérature pour qu'on en démêle le sens, ces œuvres dévotement appliquées de jadis parlent d'elles-mêmes avec une éloquence singulière.

Plus on regarde plus on voit, plus on voit plus on sent ; c'est le fait des primitifs dont le symbolisme n'est point un vain mot, mais bien l'écriture exacte en tous les détails même puérils, où nous voulons lire des symboles, tant nous sommes compliqués de nos jours.

Mais tâchons de dêmêler, parmi l'écheveau des suppositions et des contradictions, les principales phases de la vie de J. Van Eyck.

On croit qu'il naquit entre 1370 et 1380. De sa jeunesse rien ne nous est parvenu.

En revanche, on apprend non sans sourire qu'il était « peintre et varlet[1] de chambre » du belliqueux évêque de Liège, Jean de Bavière.

Avant que d'être établi à Bruges où Jean Van Eyck demeure avec ses frères et sœur, on voit notre artiste à La Haye, d'octobre 1422 à septembre 1424.

Et c'est à Bruges, en 1425, que Jean paraît à la

1. En réalité, le *valet* d'aujourd'hui n'a qu'un rapport éloigné avec le *varlet* de l'époque féodale. L'association seule du mot valet, selon l'acceptation moderne, avec la qualité d'artiste, est plaisante. Nous verrons de même Velasquez honoré du titre d' « huissier » du roi Philippe IV !

cour de Philippe le Bon avec ce même titre qui nous dérida précédemment : de peintre et varlet de chambre du duc.

Dans cette ville, l'artiste assisté de son frère Hubert, peintre d'un grand talent aussi et de sa sœur Marguerite, dont on croit pouvoir louer les tableaux malgré qu'on ne possède rien d'elle, produit de belles œuvres, qui, malheureusement et fort heureusement aussi pour la gloire d'Hubert et peut-être pour celle de Marguerite, sont fort difficiles à distinguer de celles de ces derniers auteurs.

Aussi bien on croit, sans l'affirmer, que Hubert Van Eyck, probablement né vers 1366, conçut et peignit seul le beau retable de *l'Agneau mystique*, qui est à Gand, mais on n'ose attribuer en revanche, quelque œuvre que ce soit à Marguerite...

Et même, dans le domaine des certitudes, si l'on désigne le *Triomphe de l'Église chrétienne sur la Synagogue* (Musée de Madrid), comme étant l'œuvre de Hubert, on redoute que cette belle page ne soit qu'une copie ancienne au lieu d'un original...

Bref, après avoir mentionné la mort de Hubert Van Eyck à Gand en 1426, et signalé encore un autre frère de Jean Van Eyck, nommé Lambert Van Eyck, employé par Philippe le Bon « à cer-

taines besongnes », sur lesquelles nous ne sommes point éclairés, nous retournerons à Jean, avec le regret de n'être pas plus avancés sur les mérites de Marguerite que sur ceux de Lambert, peintres présumés.

Jean Van Eyck va partir maintenant en mission (1426), puis il quittera deux ans après la Flandre pour l'Espagne, escortant l'ambassade du duc de Bourgogne qui devait cimenter le mariage de Philippe le Bon avec l'infante d'Espagne, Isabelle.

Là, Jean cesse d'être « varlet » pour être peintre, il exécute comme tel un portrait de la princesse, qui, malheureusement, a été perdu; puis, l'artiste parcourt l'Espagne tout entière, sans toutefois que la luminosité de ce pays influe sur la douceur de ses harmonies picturales.

D'ailleurs, ce n'est qu'en Flandre que notre personnage est dans son cadre.

C'est à Gand, en effet, que l'on peut mieux goûter l'art délicat de ce génie; à Gand qui possède son œuvre capitale, un ensemble de sujets destinés à la décoration d'un autel.

On prétend, à propos de ce travail, que Hubert Van Eyck pourrait bien être l'auteur du dessin que Jean aurait peint, seulement; mais ce « seulement » qui coûta plusieurs années de sa gloire la meilleure à l'auteur de *l'Homme à l'Œillet*, ne

saurait diminuer la beauté de cette œuvre dont le dessin, au surplus, pour n'avoir point été corrigé par Jean, honore grandement Hubert.

Et, au résumé, notre admiration confond les deux frères, sans souci de la part exacte qui leur revient dans leur triomphe.

L'église de Saint-Bavon, à Gand, possède donc une partie de ce chef-d'œuvre en collaboration, une partie seulement, hélas ! car il a subi en son ensemble, d'étranges vicissitudes.

On prétend qu'il échappa à la fureur des iconoclastes, qui, vers la fin du XVIe siècle, désolèrent la Flandre, et que par deux fois il fut arraché aux flammes. D'autre part, étant venu en France en 1794, à la suite de nos armées et étant retourné intact à Gand après 1815, durant l'absence de l'évêque de Gand, un des administrateurs de l'église vendit à un brocanteur une partie des volets qui constituaient ce chef-d'œuvre.

Mais ce n'est pas tout : adjugés pour la modique somme de 6.000 francs, ces fragments de beauté, mêlés à d'autres tableaux anciens, furent payés 100.000 francs par un célèbre amateur anglais auquel le brocanteur avisé les avait proposés.

Enfin, si nous pouvons admirer au musée de Berlin une partie de ce superbe travail, dont seule la partie centrale est restée à Gand, c'est

grâce au roi de Prusse, qui se rendit acquéreur à son tour de la collection de l'amateur anglais.

L'exposition publique de cette œuvre avait eu lieu à Gand en 1432, et l'on suppose que c'est à Bruges que Jean Van Eyck se retira pour peindre les fameux volets admirés, aussitôt terminés, par son souverain et les magistrats de cette ville.

Si nous touchons ensuite aux dernières phases de la vie du célèbre peintre, nous le voyons en 1434 entouré des faveurs de Philippe le Bon, qui fut le parrain d'un enfant de Jean et ne cessa d'ailleurs de prodiguer ses attentions royales au célèbre artiste et à sa famille, au delà même de sa mort, qui survint en 1440.

Entre les années 1432 et 1440, certaines œuvres de ce maître sont datées, permettant ainsi de n'en point douter, d'autant qu'au surplus sa devise subsiste encore sur quelques vieux cadres: Als ik kan (Comme je peux).

Devise d'une modestie charmante et d'une volonté dont nous nous plaisons à saluer la parfaite réussite.

Citons encore parmi les œuvres de Jean Van Eyck, deux: *Saint François recevant les stigmates*, dont l'un figure à la Pinacothèque de Turin, et l'autre dans la collection Heytesbury, une *Vierge à l'Enfant*, à l'institut Staëdel de Francfort, une *Vierge au Donateur*, à Dresde; sans oublier deux

portraits célèbres : *l'Homme à l'Œillet*, du musée de Berlin et *Arnoulfini et sa femme* (National Gallery).

Et, après avoir écrit cette courte notice, qui nous reporte à plusieurs siècles en arrière, nous irons contempler au Louvre l'exquise *Vierge glorieuse*, toujours vivante dans la fraîcheur, la poésie et le charme de ses traits comme peints d'hier.

HANS MEMLING

La vie de Memling nous est en réalité inconnue, ainsi va l'art à travers les siècles, qui, ingratement, exalte souvent des œuvres en faisant le silence sur leur auteur.

Mais aussi avec quelle solennité à la fois candide et troublante ce secret est gardé!

Voyez les vierges de Memling, précieuses et menues, et mirez-vous dans la profondeur de leurs yeux vagues où dort l'énigme séculaire de leur petite âme, si grande pourtant, ainsi que celle de celui qui la leur donna.

Néanmoins Descamps, en 1753, ne voulut point demeurer interdit devant le sphinx et, faute de savoir, il inventa de toutes pièces une étonnante biographie où nous nous garderons de puiser.

Ainsi se poursuit le délicieux inconnu qui enveloppe l'œuvre de Hans à la façon d'un parfum indéfinissable; d'une douceur obsédante, d'autant désirable que tous les personnages qui passent dans cet œuvre demeurent impassibles avec seulement, au coin des lèvres, comme un léger sourire ironique.



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS, par H. MEMLING.

Et quel sentiment divin plane sur ces visages naïfs et clos d'une pensée volontaire !

Dans le moindre trait de leur physionomie comme dans le moindre pli du vêtement qui les vêt, une intention s'enferme, charmante à dévoiler. Quand on examine les pages de Memling, les yeux et l'esprit à la fois voyagent, heureux de se rencontrer dans l'idéal.

Jusqu'au nom de Memling qui est sujet à contestation ! Les uns disent Memlinc, les autres Hemling ou Hemmeling, quand on ne va pas jusqu'à orthographier Memmelinck !

En définitive, on doit se rallier au seul nom de Memling qui vint au célèbre peintre de la ville de Memelingen, dans la principauté de Mayence, où il naquit vers 1435.

On suppose que Memling, après avoir fait ses études d'artiste dans l'atelier de Van der Weyden, à Bruxelles ou bien chez les Van Eyck, alla se fixer à Bruges.

On croit qu'il fût peintre de Charles le Téméraire ; on présume qu'il accompagna en Italie son maître Rogier (?), il en est aussi qui font mourir notre personnage en Espagne, à la Chartreuse de Miraflores... alors que plus probablement il rendit le dernier soupir à Bruges, en 1494.

Bruges apparaît refléter exactement la pensée alanguie et mélancolique, l'eau dormante de cet art

mystique où, comme des vapeurs, planent des sentiments mal définis, d'une délicatesse tellement tendre et d'une distinction si raffinée qu'elles semblent insaisissables.

C'est bien à Bruges, plus on y songe, que Hans Memling a enfanté son œuvre, puisqu'en contemplant cet œuvre on évoque en même temps Bruges la Morte dont les canaux stagnants ont comme la fixité singulière du regard des vierges de cet artiste.

Vont-elles donc nous livrer leur secret ces madones angéliques ? Mais non, hors ce demi-aveu, le calice se referme et garde son parfum.

« La tradition la moins douteuse, a-t-on écrit, représente Memling blessé à la bataille de Morat et se traînant par les chemins au milieu d'un âpre hiver jusqu'à Bruges, son pays natal (?) où il fut admis à l'hôpital de Saint-Jean.

« Son long séjour dans cette maison des pauvres et des malades est le seul fait avéré de sa furtive existence.

« Ce fut là que, pour reconnaître l'hospitalité des moines, il peignit la *Châsse de sainte Ursule* et quelques-uns de ses plus divins chefs-d'œuvre. »

D'où à conclure que ce fut durant sa convalescence que Memling composa ses fragiles peintures, il n'y a qu'un pas, tant il nous apparaît favorable de placer un pinceau aussi délicat, d'une

anémie si éthérée, d'une grâce si idéalement souffreteuse, entre les doigts longs, minces, si pâles, d'un malade qui revient à l'amour de la vie!

Les mystères ont cela de favorable qu'ils aiguisent la curiosité et l'imagination ; aussi bien l'ombre de la mort qui frôle un vivant lui fait d'autant apprécier les beautés de la nature qu'il reproduit et qu'il décrit avec l'exaspération reconnaissante d'avoir échappé au trépas.

Demeurons donc sur l'impression d'un Memling éternellement convalescent, pour la douceur de cet état où l'on doit créer, lorsque l'on a du génie, des êtres élancés, pâlots ou à peine rosés, d'une expression singulièrement éloquente en le calme de leur geste; des êtres de l'au-delà sans doute, puisqu'on se les imagine paradisiaques.

Quant à suivre Memling dans son vol légendaire, il n'y faut point penser et, après tout, repétons-le, l'énigme de cet œuvre parfaitement associée à celle de qui la créa, n'est pas faite pour nous déplaire.

Un parfum rappelle un souvenir, un tableau de Memling évoque tout un passé ; cela doit suffire à notre émotion d'art.

Si donc l'homme est évanoui, parcourons maintenant l'œuvre immortel.

L'une des premières pages de Hans fut le triptyque exécuté pour le seigneur de Clifford,

entre 1472 et 1491 : la *Vierge et l'Enfant adorés par un donateur* (galerie Liechtenstein, 1494), puis le *Jugement dernier*, autre triptyque, aujourd'hui au dôme de Dantzig, et le polyptyque de la *Passion* à Lubeck (1491).

Dans l'intervalle, il faut placer notamment la *Châsse de sainte Ursule*, à propos de laquelle Th. Gautier s'est ainsi exprimé : « On peut ranger la célèbre châsse de sainte Ursule parmi les merveilles de la main humaine ; la délicatesse du pinceau égale l'idéalité de la pensée.

« Ces deux cents figurines, dont les plus grandes ont un pied et les plus petites six lignes de hauteur, sont d'une finesse radieuse, qui n'a d'analogie que dans la manière de Fiesole.

« C'est un mélange ineffable d'éclat et de suavité, l'ardeur du vitrail tempérée par la transparence de la miniature. En créant ce monde surnaturel, Memling l'a enveloppé de son atmosphère... »

Il est de fait que cette immatérialité chère à Memling, où se retrouve avec le charme d'une heureuse rencontre, la manière des Van Eyck, a pour notre époque désenchantée un attrait irrésistible.

Tout comme nous admirons les mots d'enfants frais et neufs en leur ingénuité, nous nous complaisons à rechercher dans l'époque primitive de

l'art l'illusion et la naïveté qui nous manquent et qui nous ravissent, d'autant que nous ne croyons plus à l'idéal candide comme les peintres de naguère.

En l'oasis de notre grand désert, la note reposante d'un Van Eyck, d'un Memling, d'un Botticelli, est comme une goutte d'eau à notre soif et, après avoir bu un instant à cette coupe de foi, nous reprenons le chemin de notre réalisme photographique, moins fatalement.

Qu'est la vérité à côté du rêve? Et tous les primitifs de l'Art nous transportent dans un rêve.

Mais poursuivons l'énumération approximative des œuvres du célèbre peintre qui nous occupe.

Voici le *Mariage mystique de sainte Catherine*, à Bruges ainsi que l'*Adoration des Mages*, la *Descente de Croix*, à Rome ; les *Sept Douleurs de la Vierge*, à Turin ; les *Sept joies de la Vierge*, à Munich ; *la Vierge adorée par la famille Floreins*, à Paris, à Vienne.

Sans compter une *Vierge à l'Enfant*, qui est à Florence ; un *Saint Sébastien*, à Bruxelles, le *Christ et les Anges*, etc.

Au résumé, l'œuvre de Memling, extraordinairement varié, touche à la beauté la plus grande par les moyens les plus simples.

Point d'éclat excessif ni dans la couleur ni dans l'effet ; la justesse des attitudes et des physio-

nomies, le dessin précieux, à la fois naïf et puissant dans la minceur, ajoutent à la qualité d'un sentiment éloquent sans phrases, d'un scrupule d'exécution véridique sans le moindre effort, qui flotte parmi des masques impénétrables.

Les maîtres d'alors étaient tous des exécutants prestigieux, aussi leurs œuvres résistent-elles aux siècles ; notre époque, qui veut ignorer la belle facture, préférant sacrifier à la mode du jour, ne prépare-t-elle point aux générations futures l'occasion d'une parfaite déception ?

Mais passons.

En dehors de ses tableaux religieux, Memling a peint de nombreux portraits dont l'esprit du dessin, hors la convention de l'habileté, dont l'exécution précieuse, se portent garants d'une ressemblance vivante. Ces portraits sont d'une réalisation plus virile peut-être que ses pieuses évocations, et cette distinction dans l'expression doit provenir simplement du caractère accusé de ses modèles humains, par opposition avec ceux qu'il s'efforçait de copier dans son extase divine.

Si l'on compare Memling à Van Eyck, on accorde peut être plus d'envergure géniale à ce dernier ; mais aussi Hans est tendre davantage.

Au surplus, il ne faut point opposer les qualités des artistes entre elles, à moins que cela ne soit pour nous faire goûter le plaisir de leur différence.

Le peintre flamand Hans Memling, dont l'influence fut si profonde sur les écoles de Bruges, d'Anvers, de Bruxelles et même sur celle du Rhin, demeure le créateur d'un type féminin qui chantera éternellement sa gloire, par la grâce distinguée, la foi et le recueillement savoureux et pénétrant.

LÉONARD DE VINCI

Il y a sur l'œuvre de Vinci comme un voile mystérieux qui nous dérobe un instant la nature pour nous en faire rêver.

La brume enveloppant un beau paysage nous cause cet émoi ; nous y devinons davantage que ce que nous verrons réellement lorsque le soleil dissipera cette brume, et nous savons gré autant à ceux qui devancent notre besoin d'idéal qu'à ceux qui reculent l'amertume de la réalité.

A l'heure où un naturalisme décevant diminue la nature, il nous plaît de nous arrêter devant le visage souriant de *la Joconde :* devant cette ironie emprisonnée dans les plis d'une lèvre en manière de sourire, devant ce sourire énigmatique, impassible, qui sourit à tous les siècles.

Car Léonard de Vinci a résolu le délicat problème de l'Art, qui est d'illusionner en étant vrai, et nul plus que lui n'excella dans cette vérité enveloppée, dans ce charme qui vient de la nature, reconnaissante d'être aussi bien parée.

Avec cela, Vinci était d'une rare beauté, de cette beauté robuste égale à son art et ses yeux doux

filtraient son âme douce, également voilée comme son art, d'un sentiment parfumé, d'une sensibilité exquise.

Ainsi, Léonard se présentait-il pour la lutte idéale, magnifiquement!

Nous verrons plus tard la joliesse gracile de Raphaël Sanzio succomber à l'amour stimulant de son génie ; mais Vinci, au contraire, n'était point homme, avec sa mâle vigueur, à se laisser diminuer par une caresse, d'autant qu'il avait besoin de toutes ses forces comme de sa volonté intacte pour triompher de tout.

Et quelle heureuse manière de présenter la grâce après la force, sans sacrifier à la faiblesse, sans manquer à l'idéal! C'est ainsi que la tradition nous montre Léonard de Vinci improvisant des vers qu'il chante sur sa lyre, après avoir fortifié son corps par l'exercice.

Les muscles ont exprimé leur tension brutale, la musique, sur des mots ailés, exhale les tendresses intimes; la matière se repose maintenant en écoutant chanter l'intellect.

Et cette lyre, c'est lui qui l'a construite et comme elle l'en remercie, matériellement et idéalement puisque, suivant la légende, Vinci vainquit les musiciens et les poètes accourus de toutes parts, à Milan, chez Louis le More, pour le concours auquel il les conviait!

Ce fut donc un jeune dieu, né avec tous les dons, qui vint au monde au bourg de Vinci (Toscane), en 1452.

Voyez la majesté olympienne de ce digne héritier des vertus physiques de la Grèce, et sa sérénité tient en la lourdeur de son front vaste où dorment à la fois tous les chefs-d'œuvre!

Il est peintre, sculpteur, architecte, ingénieur, mathématicien! Si généralement la science s'harmonise mal avec l'art, Vinci démontre brillamment, exceptionnellement, le contraire.

Ce savant encyclopédique approfondit tout sans craindre que l'idéal y perde; il est vrai que par dilettantisme, notamment en anatomie, il enseigne aux autres scrupuleusement, ce dont personnellement il n'a cure.

Cet artiste indépendant excelle à matérialiser son idéal dans sa littérature, comme s'il préconisait à plaisir des méthodes contraires à celles qu'il suivit.

On sent surtout, en ses écrits, un besoin merveilleux de s'épancher, de s'analyser, de théoriser, qui met singulièrement son œuvre d'artiste en opposition, sinon toujours en contradiction.

Mais quelles géniales contradictions et complications! quel beau travail de penseur pour en arriver à tant de simplicité peinte ou dessinée!

Qui croira jamais que, pour copier si naturelle-

ment la vie, il fallut à Vinci une connaissance si approfondie du cadavre?

Est-on bien sûr, au surplus, que les subtiles démonstrations anatomiques de ce grand maître soient parfaitement scientifiques!

Et son *Traité de Peinture* ne vous a-t-il point un tour philosophique qui ressemble étrangement à un labyrinthe pour égarer des néophytes?

Aussi bien, quelle qu'en soit la profondeur, cette manifestation de l'imagination est extraordinaire, et nous souscrivons même à ses exagérations, à ses erreurs, pour le noble intérêt que nous y avons pris et pour l'admiration que ce labeur formidable nous cause.

Mais, abordons, après cet exposé en lequel nous ne fîmes qu'entrevoir les manifestations multiples du génie de notre héros, sa biographie.

Lionardo da Vinci, dit Léonard de Vinci, était fils naturel de Ser Piero, notaire de la Seigneurie de Florence. La naissance illégitime de Léonard nous dispensera de notre prime étonnement de le voir naître chez un notaire, et il faut louer cet officier ministériel d'avoir reconnu chez son enfant la flamme divine, puisque nous voyons Ser Piero consulter Andrea del Verrocchio relativement aux dons surprenants du jeune Léonard.

Ser Piero donc, frappé de la facilité universelle de son fils, prie Verrocchio d'examiner ses dessins,

et voici Léonard convié d'enthousiasme à figurer parmi les élèves du maître !

Nous sommes en 1470, Vinci possède déjà des connaissances de grammaire et d'arithmétique approfondies ; son raisonnement est mûr avant l'âge, d'avoir emmagasiné si tôt tant de concrètes études; il est vrai que la musique vient, d'autre part, jeter un peu d'abstraction dans ce cerveau précoce et, mettons : un peu d'idéal, nécessaire à l'affranchissement de la pensée.

Pourtant on sent dès ce début chez Vinci sa résolution de subordonner son imagination même à l'observation de la nature.

Question d'études préalables sans doute (mais nous avons dit que cette volonté apparait dans son œuvre artistique plus officieuse qu'effective, à la façon d'une forte boutade) — besoin aussi d'exercer les manifestations les plus opposées de son génie.

Bref, il nous suffira de montrer Verrocchio sur le point de renoncer à l'art, parce que son élève avait peint dans un tableau. sur sa demande, un ange dont la beauté le surpassait, pour donner une idée des débuts de Vinci chez Andrea !

Aussi bien l'élève passé maître était inconstant, il voulait butiner toutes les fleurs et, puisqu'il avait les dons de l'art, quel qu'il soit, il prétendit avec un pareil succès au triomphe des sciences les plus diverses.



LA JOCONDE, par LÉONARD DE VINCI
(*Musée du Louvre.*)

Après avoir levé des plans en parfait géomètre, exécuté en terre des modèles de moulins, de fouleries et de toutes espèces de machines, « il proposa d'établir un canal entre Pise et Florence, trouva des moyens pour percer des montagnes, inventa des leviers et des cabestans pour soulever les poids les plus considérables et prétendit même pouvoir enlever le temple de Saint-Jean à Florence et mettre des escaliers dessous sans le ruiner... »

Ce qui nous permet, en somme, de douter quelque peu de l'encyclopédique valeur scientifique de Vinci, ce sont ses défis gigantesques dont l'énumération serait aussi longue que colossale, mais il faut louer sans réserve la vraisemblance étonnante, *artistique*, de ces somptueuses données scientifiques.

Songez qu'il fut un précurseur de l'aviation ! Et voyez combien la pensée positive démontrée par ses recherches sur ce point, aboutit complaisamment à l'hypothèse de l'oiseau !

Il lui suffit de parler, il persuade, la force de ses convictions en impose ; on finit par le croire et, lorsqu'il a creusé avec amour l'aridité d'une thèse quelconque, au caprice du moment, il s'offre des gestes d'idéal.

Il passe un jour dans un endroit où l'on vendait des oiseaux ; il en achète un grand nombre, les tire de leur cage et leur rend la liberté.

Puis l'œil de ce génie dut s'égarer un instant dans la nue pour se ressaisir aussitôt, ce même jour, où l'idée sans doute lui vint d'observer les mouvements des astres, le cours de la lune!

De même il ne faut pas oublier que Vinci fut le premier caricaturiste de son époque, ce qui nous invite à penser que sa verve ironique ne dut point se contenter, parfois, de dessiner des types. L'esprit ne s'arrête point au crayon, et qui sait s'il ne hante point, dans quelques vantardises de Léonard, comme un souvenir de nos méridionales hâbleries?

Certes on n'admettra jamais qu'un grand maître descendît parfois des sommets de sa gloire pour se divertir humainement un peu, et pourtant...

Ainsi, on dit qu'ayant voulu une fois représenter des rieurs, il invita à un repas quelques paysans, et leur raconta des contes si plaisants qu'ils se mirent à rire à se démancher les mâchoires; Léonard les examina, les peignit et puis leur montra leurs caricatures, ce qui redoubla leurs éclats...

Cela rentre bien dans les principes de l'étude de la caricature crayonnée; mais voici qui n'est pas plus sérieux : « Ayant vu et examiné les ouvrages de ceux qui se prétendent maîtres en fait d'instruments de guerre — c'est Léonard qui parle, — et ayant trouvé que leurs instruments n'avaient

rien de plus remarquable que les autres, j'ai conçu quelques projets que voici sur cette matière : Je peux faire des ponts très légers et transportables avec lesquels on pourra ou poursuivre l'ennemi ou le fuir ; puis d'autres qui seront à l'abri du feu et du fer, et enfin des machines pour incendier les ponts de l'ennemi ;

« 2° Je sais, dans le siège d'une place, détourner l'eau des fossés et faire un grand nombre d'instruments propres à l'escalader ;

« 3° Je fais des chars armés tellement couverts d'artillerie qu'il n'y a pas de troupes qu'ils n'enfoncent, et, derrière eux, l'infanterie peut marcher à couvert... »

Etc., etc... Il est vrai qu'aussitôt ce défi, d'apparence fantaisiste, Vinci, après avoir étudié le rire chez ses contemporains, courait suivre des condamnés jusqu'à la potence pour épier sur leur visage les marques de la frayeur ou les attitudes du courage.

Quel génie déconcertant et sublime que celui-là ! « mélange inconcevable, a-t-on écrit, de patience héroïque et d'inconstance curieuse, de facilité fabuleuse et de laboriosité infatigable ! », on aurait pu ajouter : d'excentricité. Mais il nous tarde d'aborder Léonard : artiste peintre.

Dès 1472, Léonard est inscrit parmi les artistes florentins où il va inaugurer l'époque que l'on appela si justement : LE SIÈCLE D'OR.

En sa manière de peintre, Vinci innove, sa manière est d'innover et, il faut avouer qu'au cas présent, l'invention est superbe. Il ose l'*effet*, le clair-obscur, c'est-à-dire l'enveloppe d'ombre qui sacrifie certains points du tableau pour mettre davantage en valeur certains autres.

Avant lui, la peinture est plate; elle ne *tourne* guère, et tout, depuis le sujet principal jusqu'au fond, semble au premier plan, c'est donc avoir rendu un immense service à l'art que de lui avoir distribué la lumière à bon escient, conformément à l'exemple de la nature.

Nous verrons Rembrandt, génie opposé, triompher pareillement dans l'emploi du clair-obscur, et de nos jours, Ribot, Henner après Ribéra, ont excellé en la manière distinguée de subordonner l'ombre à la lumière, suivant le degré d'intérêt de la vision.

Voici donc que le sentiment de la forme s'exaspère dans l'ombre, et c'est là l'origine mystérieuse, la raison du charme du premier abord chez Vinci.

Si Raphaël n'a surpassé ni la grâce, ni la naïveté de composition de beaucoup de Saintes Familles de Léonard, il nous faut parler de son œuvre capitale : *la Cène*, que Sanzio n'eût point encore traitée avec plus de grandeur.

On raconte que Vinci avait mis tant de beauté dans les têtes des Apôtres, qu'arrivé à la personne

du Christ il fut forcé de s'arrêter court ne pouvant plus trouver un visage assez divin pour surpasser tous les autres.

Sans toutefois contrarier l'illusion de cette légende, d'ailleurs charmante, où nous voyons les ressources inventives de notre héros singulièrement faillir, voici au moins une anecdote plus vraisemblable, il s'agit encore de *la Cène*.

« Insatiable de perfection comme il l'était, il resta longtemps sans achever ce tableau. Le prieur des frères de San Domenico, pour lesquels il travaillait, voyant Léonard rester des journées entières devant son œuvre, les bras croisés, et pensif, s'irrita de ce qu'il ne travaillait pas ; il lui semblait qu'un artiste est comme un ouvrier, et il disait : « Nous payons Léonard, il ne doit pas plus quitter son pinceau que mon jardinier sa bêche. » Léonard ne broncha pas ; mais le prieur fit tant de cris et bourdonna tellement aux oreilles de Louis le More, le duc de Milan, que celui-ci fit venir Léonard et lui ordonna d'achever son ouvrage.

« Léonard reconnaissant là les stupides insinuations du prieur, et sachant aussi la finesse et le bon sens du duc, ne répondit pas directement et se mit à causer d'art, avec ce charme et cette verve particuliers qui faisaient qu'il peignait en parlant.

« Puis le duc une fois conquis, Léonard lui dit que

les artistes ne travaillaient jamais tant que quand ils ne paraissaient rien faire, que les grandes pensées se formaient dans le laboratoire du cerveau et non pas seulement sur la toile, et que souvent un peintre peignait bien plus ayant les bras croisés que le pinceau à la main ; puis il ajouta que s'il ne terminait pas son tableau, c'est qu'il lui manquait deux têtes, d'abord celle du Christ dont il ne pouvait pas chercher le modèle sur la terre, et puis celle de Judas ; car il ne savait où trouver une forme pour représenter celui qui, après tant de bienfaits reçus, avait eu l'affreux courage de trahir son maître et le Créateur du monde.

« En tous cas, ajouta-t-il en riant, si je ne trouve « pas cette figure, celle du prieur ne me man« quera pas. »

« Le duc se mit à rire et fit dire au prieur de s'occuper de son jardin et non pas du tableau de Léonard. Léonard fit, du Christ et de Judas, les plus belles têtes de son chef-d'œuvre. »

La Cène, qui fut jugée par Prud'Hon « le premier tableau du monde et le chef-d'œuvre de la peinture », popularisée par la gravure de Raphaël Morgen, décore actuellement encore l'ancien réfectoire du couvent de Sainte-Marie des Grâces, près de Milan.

Malheureusement, des actes successifs de vandalisme, l'âge de l'œuvre et, l'humidité d'autre part,

des murs sur lesquels il était peint, ont détruit en grande partie le chef-d'œuvre de Léonard.

Combien il est regrettable que François Ier, tant ravi par ce tableau à son entrée à Milan, n'ait pu réaliser le rêve de l'emporter en France ! mais le chef-d'œuvre risquait de tomber en poussière...

Léonard de Vinci mit neuf années, dit-on, à peindre *la Cène;* mais il y a lieu de croire que ce génie, qui ne termina jamais rien complètement, qui s'était fait une loi du changement, ne s'y adonna point d'une manière suivie.

Lorsqu'il peignit le portrait de la femme de son ami Francesco del Giocondo, il ne l'acheva point malgré quatre ans de travail, disant : « Ce n'est pas cela ! »

A ce moment, le désir de perfection cher à Vinci ne s'aggravait-il point d'une lassitude ou d'un caprice ?

En vérité, cette exécution laborieuse ne se sent point dans l'œuvre du maître dont le charme est si frais et la pensée si précise; d'autre part, on admet volontiers le côté poético-théâtral avec lequel il sut capter un sourire, celui de son modèle Monna Lisa, immortalisé sous le nom de *la Joconde.*

Écoutons à ce propos Vasari : « Monna Lisa était très belle, et pendant que Vinci la peignait, il eut soin de l'entourer de musiciens, de chanteurs, de

bouffons, qui l'entretenaient d'une douce gaîté, afin d'éviter cet aspect mélancolique que l'on observe dans la plupart des portraits.

« Aussi remarque-t-on dans celui de Léonard un sourire si agréable que cette peinture est plutôt une œuvre divine qu'humaine, et qu'on la tenait pour une chose merveilleuse et vivante à l'égal de la nature elle-même. »

En dehors des deux purs chefs-d'œuvre que nous venons de dire, citons un autre portrait de femme dit la *Belle Ferronnière*, un *Bacchus*, une *Vierge aux Rochers*, sans oublier un très curieux tableau où nous voyons la Vierge assise sur les genoux de sainte Anne, une petite *Annonciation* au musée du Louvre et *l'Adoration des Mages*, préparée en brun, au palais des Offices.

Ces trois dernières toiles furent exécutées à Florence, où l'artiste habita à peu près constamment jusqu'en 1482; elles appartiennent vraisemblablement à la première phase de ce génie dont l'œuvre statuaire, hélas! ne nous est point parvenu, tandis que ses études scientifiques ont laissé des traces, de même que ses travaux d'ingénieur (*canalisation de l'Arno*).

On suppose ensuite que Vinci étudia l'anatomie à Pavie sous la direction d'A. della Tore, époque à laquelle il se rendit aussi à Milan chez Ludovic le More (époque où Léonard remporta sur les musi-

ciens et les poètes rassemblés chez ce duc, la victoire que nous avons dite, aux sons de la lyre) où il s'était présenté comme ingénieur, militaire, etc.

Il faut croire que Ludovic le More prisa davantage l'art de Léonard que sa science, puisqu'il lui commanda une statue colossale de son père François Sforza, mais il dut aussi goûter, ce duc, les mérites de la patience jusqu'à la résignation, lorsqu'il récapitula que sa commande, qui avait demandé plus de seize ans de travail à son auteur... ne fut jamais fondue !

Aussi bien, parallèlement, Léonard peignait sa fameuse *Cène*, terminée en 1498 ; il y a compensation.

De cette période milanaise date notamment le portrait de *Lucrezia Crivelli* (*la Belle Ferronnière*), l'établissement de cette grande école de peinture qui est une de ses plus grandes gloires, résumée sans doute dans son *Traité de Peinture*, école basée sur des principes nouveaux de l'étude anatomique.

Nous allions oublier de dire que Vinci collabora, à ce moment encore, à l'achèvement de la cathédrale de Milan !

Nous trouvons ensuite Vinci à Mantoue, où il dessine le délicieux profil d'*Isabelle d'Este* (Louvre) puis à Venise (1500).

Ce n'est qu'après la défaite de Ludovic le More

que notre grand artiste va à Florence où il exécute le fameux carton de la *Bataille d'Anghiari* pour le palais de la seigneurie florentine et son prestigieux portrait de *la Joconde*, s'occupant entre temps, de géométrie ou bien prêtant ses services comme ingénieur militaire à César Borgia (1502).

Puis, sollicité par le gouverneur de Milan, Charles d'Amboise, Vinci passe à Milan, d'où il se rend à Rome pour peindre à fresques la *Madone et un donateur* et son *Saint Jean-Baptiste* qui est au Louvre.

On raconte qu'étant rentré ensuite à Florence, il dut quitter sa patrie à la suite de dissentiments avec Michel-Ange pour venir en France où l'appelait François Ier.

C'est à Bologne (1516) qu'a lieu la rencontre des deux personnages qui se lient aussitôt d'amitié et, l'on sait la suite, la mort vient surprendre Léonard de Vinci au château du Cloux, près d'Amboise (1519), où, paralysé de la main droite, le grand homme qui ne cessa de méditer, rêve d'un canal à creuser en Sologne et d'un palais à édifier à Amboise.

Bien que l'on n'accorde aucune créance à la fin majestueuse de Léonard, qu'un bon tableau de J. Gigoux tente d'accréditer, comment résister au plaisir de décrire tout au moins le thème du tableau ?



LA VIERGE AUX ROCHERS, par LÉONARD DE VINCI.
(*Musée du Louvre.*)

Épuisé par la vieillesse et la maladie, Vinci ne pense plus qu'à mourir chrétiennement; ne pouvant se tenir sur ses jambes, il se fait porter dans les bras de ses amis, hors de son lit, pour recevoir le Saint-Sacrement.

A ce moment arrive François Ier, qui souvent visitait son peintre. Léonard fait un effort pour accueillir l'auguste visiteur; mais l'effort l'épuise et il retombe à bout de souffle sur son lit. Alors le roi, très ému, s'approche du célèbre artiste, lui prend la tête entre les deux mains, et Léonard expire sous les yeux mouillés de larmes de son admirateur.

C'est cet instant de poignante grandeur que Gigoux a rendu avec une telle conviction que nous voulons la croire véridique.

Nous pénétrerons, maintenant, dans l'atelier de Vinci, grâce à l'anecdote suivante, empruntée à E. Ferriez, qui nous éclairera sur la « soudaineté inventive », autre vertu propre à notre personnage.

« Un jour, son père lui apporta une espèce de bouclier, une rondache, qu'un paysan avait faite avec un tronc de figuier, et le pria de le peindre. Léonard, après l'avoir fait polir et égaliser, car il était grossièrement taillé, chercha quel sujet il pourrait y représenter; et voici ce qu'il imagina.

« Il porta dans un de ses ateliers où personne

n'entrait, excepté lui, des chauves-souris, des lézards, des écrevisses, des sauterelles, des serpents, et autres animaux étranges, et mêlant toutes ces formes ensemble, il en fit une sorte de bête sans nom, hideuse à voir, et tout à fait inconnue.

« Cette bête était censée sortir d'une caverne profonde; son haleine était un poison, ses yeux lançaient du feu, ses narines de la fumée. La chambre où travaillait Léonard était infectée par l'odeur de tous ces cadavres d'animaux ; mais telle était son ardeur de réussir qu'il ne s'en aperçut pas.

« Après le bouclier terminé, Léonard fait dire à son père qu'il peut venir; le père vient un matin et frappe à la porte; Léonard lui ouvre et le prie d'attendre un moment; puis, retournant dans sa chambre, il met le bouclier sur le chevalet, et distribue la lumière de telle façon que l'animal semble sortir de la toile.

« Le père entre; mais à peine ce bouclier aperçu, tout épouvanté, il recule de deux pas en arrière :

« Hé bien, mon père, dit Léonard, voilà j'espère,
« une arme qui remplit bien son objet; emportez-
« la, et donnez-la à votre paysan. » Mais le père acheta pour le paysan un bouclier avec un cœur percé d'une flèche, et garda ce chef-d'œuvre. »

Quel être étrange que ce Vinci dont les ouvrages authentiques sont d'ailleurs très rares, comme si

la légende fabuleuse désirait dominer dans son œuvre !

De même, les élèves de ce maître semblent n'avoir guère pu lui ravir son secret ; ils n'ont point ressassé sa manière, sans doute à cause du parfum discret, insaisissable, qui l'embaumait. Bernardo Luini, Francesco Melzi, Andrea Solario, Fontoia, entre autres, s'ils se sont préoccupés avec piété du moelleux, du *sfumato* de Vinci, s'éloignent de ce voile délicieux, de ce mystère, avec l'émoi boudeur sans doute, de n'avoir pu l'égaler.

Ils y gagnent sans doute, ces élèves devenus des maîtres, une originalité dont nous leur savons gré pour la beauté autre qu'ils servent, à la façon d'un plat inédit, incapable cependant de faire oublier une cuisine savoureuse initiatrice et supérieure.

Aussi bien, nous ajouterons malicieusement que Léonard, auquel nous sommes redevables de la connaissance du système de l'écluse, — Léonard dont l'atelier, comme nous venons de le voir, était un sanctuaire impénétrable, — ne craignit pas de faire le premier essai du mécanisme de ses écluses parmi ses adeptes, non sans avoir préalablement établi entre lui et ses élèves un niveau respectable.

Au résumé, l'œuvre dessiné et peint de Léonard de Vinci est passionnant et, si toutefois sa science a été dépassée par le progrès évident des

siècles, elle demeure d'un charme extraordinaire et n'indiffère jamais notre curiosité.

D'aucuns estimeront que cette manière du « clair-obscur » innovée par le peintre, se poursuit également dans sa science, mais, c'est qu'ils n'en auront point apprécié la curieuse divination, la philosophie caressante à la manière des dessins du célèbre artiste, qui sont d'une force aimable, d'une pénétrante persuasion et toujours d'une haute pensée.

Il faut regarder les maîtres en se plaçant à leur époque, il faut savoir oublier en leur présence pour qu'ils nous apprennent quelque chose : en cela l'œuvre de Vinci, en général, est suprêmement éloquent.

Et cet œuvre est innombrable, du grave au plaisant avec une singulière insistance mathématique : tour à tour positif et fantaisiste, doctoral et humoristique. Tout cela, désordonné mais toujours original, exprime un génie tourmenté si divers qu'il en est troublant, au point que devant un dessin ou un tableau du maître, on passe alternativement de la douceur d'un rêve à l'angoisse d'un cauchemar !

Car ce dessin où respire une poésie tranquille qui repose, fait douter qu'il appartient au même cerveau qui créa, à la même main qui fixa aussi sur ce tableau ces hallucinations poignantes !

Génie paradoxal? Peut-être, — mais génie intense secoué d'une sublime folie.

Nous abandonnerons enfin à l'Italie du XVIe siècle le sculpteur et l'ingénieur qu'elle admira exclusivement, faute de pouvoir, malheureusement, juger d'une statuaire dont nous ne possédons aucun exemple et, quant à l'ingénieur, nous n'oserions l'apprécier avec compétence.

Mais le peintre nous ravit, il embaumera à travers les siècles, toujours jeune, parce que le progrès lui devra beaucoup, certainement, d'avoir osé, d'avoir pensé sans que cette audace et cette pensée se soient refroidies dans l'ombre d'une théorie — malgré qu'il fut théorique exclusivement en ses livres dédiés par son génie au métier des autres.

Voici pourquoi enfin Léonard de Vinci mérite une place à part dans l'histoire de la peinture : il a su reproduire franchement la nature sans être vulgaire. Nous offrons cette ultime constatation à la méditation de nos modernes « impressionnistes ».

PÉRUGIN

Pour goûter le Pérugin à sa valeur, il faut aller l'admirer dans le pays où il créa, et cette opinion pourrait être généralisée, tant les artistes semblent adéquats, comme âme et pensée, au lieu qui les inspira.

C'est dans la nature même où le peintre a pris ses modèles, là même où il passa, qu'il importe de juger son art, parce qu'il est telles expressions, telles attitudes, telles mentalités enfin, que l'on ne doit apprécier que dans l'ambiance où elles furent impressionnées.

Aussi bien les génies italiens, pour ne parler que de ceux-là, s'adaptent et s'harmonisent parfaitement avec leur ciel vibrant, avec l'enthousiasme de leur sol où germent des fleurs et des fruits éclatants; leur piété, au surplus, sait se faire douce et fervente au seuil d'une église, tandis qu'ils s'agenouillent pour peindre, pour sculpter, pour bâtir. En un mot ils incarnent leur patrie et son caractère.

« A Pérouse, a-t-on dit (Pérouse ou mieux Peru-

gia, province où naquit Pietro Vannucci et qui lui valut son surnom de Pérugino ou Pérugin), on rencontre encore aujourd'hui des jeunes femmes qui rappellent tout à fait les madones du Pérugin, des enfants semblables à ses petits Jésus et à ses anges, des vieillards que l'on dirait avoir posé pour ses figures de saints. Sur toutes ces physionomies simples et honnêtes plutôt que belles, on aime à retrouver quelque chose du calme, de la sérénité, de la bonhomie qui règnent dans les peintures du maître de Raphaël.

Ne voilà-t-il point la raison impérative, inéluctable, pour laquelle on doit identifier et subordonner son jugement à la qualité essentielle de la beauté traduite?

On a beau dire, un grand orgue chante moins langoureusement dans un salon que dans une église et, pareillement, les photographies d'un beau site se refroidissent singulièrement, lorsqu'on les contemple au retour de voyage.

Est-ce qu'un tableau religieux émeut autant, dans un musée où on le place, qu'au temple auquel il était destiné?

Que penser d'un paysage de Hollande serti dans un cadre oriental!

Pouvons-nous enfin, logiquement, apprécier la peinture d'un plafond soumise à nos yeux, verticalement?

Non certes, et en art, surtout lorsqu'il s'agit de sa manifestation éloignée, de même qu'il nous faut nous reporter par la pensée aux siècles où l'œuvre fut conçue, il est indispensable, pour qu'elle émeuve équitablement, de l'envisager dans son atmosphère

C'est ainsi que Pérugin, génie de transition en quelque sorte, entre les visions ascétiques des peintres de la fin du moyen âge et les aspirations de la belle forme antique qui éclosent à la Renaissance, nous suggère la réflexion d'un juste cadre hors lequel on le jugerait mal.

Car Pérugin n'est ni Léonard de Vinci, ni Michel-Ange, mais il demeure le lien délicat et sacrifié de leur génie, presque son prétexte et la source même de leur émulation victorieuse.

Celui qui peignit *la Cène* ou celui qui sculpta le *Moïse* ne devait point certainement comprendre l'expression naïve, la simplicité et la sobriété des moyens chers à Vannucci ; il faut le recul pour aimer éclectiquement les chefs-d'œuvre opposés.

L'Histoire nous fait d'ailleurs toucher du doigt la révolte de Vinci et de Buonarroti contre le vieux Pietro dont les convictions artistiques furent insuffisantes pour triompher de ses divins détracteurs.

Et pourtant Pérugin était aussi divin, mais son style était sec, ses habillements étaient roides, et on lui reprochait en outre, non sans raison, les



BAPTÊME DU CHRIST, par PÉRUGIN.
(*Musée du Louvre.*)

étoffes écourtées « sentant l'épargne », qui vêtaient ses personnages, ainsi que leur manque de mouvement et la diversité quasi absente dans leurs caractères et leurs affections, sans compter la grande monotonie de ses compositions qu'il plaçait en divers lieux sans aucun changement.

Tandis que Vinci enveloppait la forme humaine dans une lumière vivante, tandis que Michel-Ange claironnait la puissance de sa vision majestueuse, tandis qu'à l'unisson enfin, ces deux maîtres donnaient à leur dessin la réalité mobile de la nature, détachée de la convention, Pérugin, fidèle à sa foi tranquille, à son génie primitif, persévérait en la pureté, en la grâce, en le charme naïf de sa manière de chef-d'œuvre.

Si ses compositions ne possédaient point la flamme, l'impétuosité et l'éloquence vraie des compositions des novateurs, elles gardaient, en leur exquise frigidité, comme un parfum de fleur sèche qui pouvait égaler l'arome des fleurs vivantes que Léonard et Buonarroti venaient à l'instant de cueillir.

Comment Vannucci eût-il pu comprendre,à son tour, le modernisme de l'école nouvelle? Pour lui, cette vérité n'était qu'une profanation,et ses délicieuses vierges durent rougir du geste osé de Michel-Ange!

Au surplus, abordons sans plus tarder la vie de

notre héros, pour mieux en démêler l'état d'âme.

Pietro Vannucci naquit dans la province de Perugia, à Castello del Pieve, en 1446.

Son père, Christofano Vannucci, était fort pauvre, et son labeur modeste suffisait à peine à nourrir les nombreux enfants qu'il possédait. Pérugin eut donc à souffrir beaucoup de la misère dans son adolescence; on dit même qu'il ne pouvait pas toujours satisfaire sa faim, et on nous le montre longtemps couché dans un coffre à bois.

Si quelques historiens voient dans ces débuts misérables un stimulant au génie qui nous occupe, cela est déplorable, mieux vaut féliciter Pietro de son endurance et de sa foi, car, en poussant à l'extrême la thèse de la misère aiguillonnante, ce n'est point mourir d'inanition qui assure l'immortalité. *Primo vivere*... et le meilleur moyen de vivre dans la mémoire des hommes est de ne point succomber, dès le jeune âge, aux privations.

Mais toujours les besoins de la légende incitent au mensonge, et il nous suffit d'apercevoir maintenant le futur peintre en train de broyer des couleurs chez un peintre quelconque de Castello del Pieve, pour juger à la fois et de l'orientation de ses goûts et de la pénurie de ses moyens.

C'est que Pietro a convaincu son père de sa vocation, incapable de résister à cet enfant à qui il souhaite un meilleur sort que le sien dans une



VIERGE ADORÉE PAR LES ANGES, par PÉRUGIN
(*Musée du Louvre.*)

carrière qu'il ignore ou à laquelle il n'a jamais osé s'arrêter.

Son premier maître fut Benedetto Buonfiglio — à moins encore que ce n'ait été Niccolo Alunno ou Pietro della Francesca — peu importe l'un ou l'autre de ces inconnus qui n'ont d'autre mérite à nos yeux que d'avoir vaguement initié à leur métier un grand peintre de l'avenir, entre deux broyages de couleurs...

D'ailleurs, l'initiation est prompte autant que décisive, puisque Pérugin, bientôt supérieur à son employeur, le quitte pour aller se perfectionner dans son art, à Florence.

Les uns nous montrent alors le jeune homme gagnant cette ville à pied, par étapes, en mendiant, tandis que d'autres prétendent que Pietro avait peint avant son départ de Castello deux grandes compositions qui sans doute lui furent avantageusement rémunérées... Hélas! laissons à la légende ses besoins de divaguer en faveur du pittoresque, et contentons-nous de signaler à Florence, Vannucci dans l'atelier d'Andrea Verrocchio, sculpteur célèbre mais peintre médiocre qui ne dut guère influencer techniquement son élève.

Aussi bien les Florentins ignoraient à l'époque la science de la perspective et ne goûtaient point davantage le charme du paysage, et ce fut plutôt Pérugin, à en juger par le succès que l'on fit

à la nouveauté qu'il apportait, qui apprit quelque chose à ceux qui devaient l'éclairer.

Singulier effet du génie devançant le talent, avec une prescience merveilleuse !

Mais l'œuvre de Masaccio devait, autant que les personnels efforts du jeune homme, le guider dans son métier. Masaccio, mort quelques années avant la naissance de Pietro, souffla du tombeau, semble-t-il, ses suprêmes conseils à son admirateur ; aussi les progrès de ce dernier augmentent-ils à vue d'œil, fertilisés par cette influence mystérieuse.

Il ne nous déplaît pas de noter les vertus d'une inspiration *post mortem* chez un génie sur lequel l'expression de la vie ne pouvait avoir de prises.

Et ce métier, que Pérugin acquit, ne dut lui venir que de cette confidence d'outre-tombe puisque ses maîtres *vivants* n'avaient pu certainement lui apprendre ce qu'ils ignoraient.

Voici donc bientôt notre artiste encouragé par l'applaudissement public et stimulé par le désir de surpasser les jeunes célébrités contemporaines de l'école toscane.

Les religieux à l'envi se disputent l'artiste de leurs rêves, celui qui exprime si parfaitement le recueillement et les ferveurs de la prière et, aussitôt, sur les murs des églises et des couvents, courent de pures fresques, toutes chantantes de couleurs. Des marchands venaient de France,

d'Allemagne et d'Espagne pour acheter ses tableaux, et l'on raconte qu'un Florentin ayant payé un *Saint Sébastien* signé Pérugin cent écus d'or, le revendit quatre cents au roi de France !

C'est l'opulence après la misère, d'où résulta une tare d'avarice qui, cette fois, peut s'expliquer par les terreurs de la pauvreté dont l'artiste avait été dans sa jeunesse si cruellement victime.

En revanche, si Pietro aime l'or et seulement par crainte d'en manquer, non dans le but vil d'entasser, il dépense son génie sans le marchander. Après avoir répandu ses œuvres à Florence, il distribue les splendeurs de son art à Pavie, à Bologne, à Sienne, puis, de là, mandé par le cardinal Caraffa, il part pour Naples où l'on admire encore de lui une *Ascension de la Vierge* d'une ingénuité charmante.

A Rome ensuite, où Sixte IV l'a appelé, nous voyons le célèbre peintre décorer la chapelle à laquelle le prélat devait plus tard donner son nom (Sixtine). Pérugin y représenta des scènes bibliques dont une grande partie, hélas, devait être effacée par la suite pour permettre à Michel-Ange d'y placer son *Jugement dernier*.

Ainsi procèdent les époques, sans respect souvent du passé aux manières différentes, le progrès du moment manque de générosité et de mesure; la puissance de Buonarroti devait écraser à ce

moment la fragilité du Pérugin, alors qu'aujourd'hui le contraste des deux maîtres sourit à notre éclectisme.

Bref, Vannucci laisse encore trace de son frais génie au Vatican (salle de Torre-Borgia), où nous lisons un essai curieux de clair-obscur dans le feuillage qui entoure les sujets traités, à la Casa Colonna, à l'église Saint-Marc.

Voici l'heure de son apothéose, il est extrêmement riche, il ne peut suffire aux commandes et résister à toutes les instances qui lui sont faites de quitter son sol natal.

Puis, lorsque Pérugin réintègre ses pénates accompagné de nombreux élèves, ce n'est point pour se reposer, et l'on dit même qu'à Castello del Pieve, les commandes affluaient tellement à son atelier « qu'il s'était associé un moment avec ses disciples, pour un tiers dans tous les bénéfices ».

Ici réapparaît l'usage de se faire aider, si fréquent à ces époques où l'art somptueux et nouveau se débite frénétiquement dans l'enthousiasme de la décoration inédite. C'est l'instant précieux où les grands maîtres ne peuvent suffire à la production, l'instant où ils font l'honneur à leurs admirateurs, à leurs élèves, de les convier à la beauté commune pour la célébrer davantage.

Et, si l'on cite Bernardino Pinturicchio parmi

les élèves du maître, il ne faut pas oublier que Raphaël Sanzio vint aussi se ranger sous son égide.

En compensation de la singulière participation aux bénéfices matériels que nous signalâmes, insistons maintenant sur l'idéale récompense pour Pérugin d'avoir des premiers formé Raphaël !

N'eût-il que ce titre à notre reconnaissance, Pérugin mériterait d'être vénéré, et voici sa réponse au génie des Vinci et des Michel-Ange : il avait initié Sanzio ! D'autre part, il arriva que le maître, vers la fin de sa vie, se prit à « raphaëliser » au contact de son génial élève, comme si les deux grands peintres avaient enfin échangé leur gratitude.

Mais quant à prétendre que Pérugin doive toute sa gloire à Raphaël, cela serait injuste, car si Sanzio est beaucoup plus savant que son maître, il sait moins émouvoir, et si son style est plus grand, il semble d'une poésie moindre. Au surplus, les maîtrises marchent par étapes, incomparables entre elles, elles sont la marque d'un temps de beauté, simplement. Pour en revenir à Raphaël, son entrée dans l'atelier de Vannucci date, nous le répétons, du retour de celui-ci dans sa ville natale et, durant dix années, il demeure son disciple fidèle.

Sanzio dut collaborer bientôt à l'œuvre de son maître, car nous verrons les miraculeux progrès de celui qui devait mourir si jeune après une dé-

pense de génie si colossale ; aussi bien devons-nous associer les deux grands peintres dans l'admiration que nous arrachent à ce moment les peintures signées Vannucci : c'est la salle d'audience et la chapelle du collège du Change à Castello, et tant d'autres pages que nous ne pouvons à regret qu'applaudir à travers le prisme laudatif de ceux qui les ont vues avant leur destruction : témoin certain *Mariage de la Vierge* dont on a dit merveille.

Le grand tort de Pérugin fut de retourner sur la fin de sa vie à Florence où de nouvelles réputations menaçaient d'éclipser la sienne. L'heure du Vinci et de Buonarroti était venue, et nous n'insisterons point davantage sur le coup au cœur que la révélation de ces génies porta à Vannucci.

Non qu'il ne concédât à ces illustres rivaux leur droit à l'opposition, mais parce qu'il ne comprit point leur grandeur au point d'avoir voulu se mesurer avec eux.

Dès lors au-dessous de sa tâche, notamment lorsqu'il entreprit d'achever le tableau du maître-autel de l'église des Servi commencé par Léonard, Pérugin connut l'amertume des railleries de ce peuple ingrat qui l'avait encensé naguère. On fit pleuvoir sur lui des sonnets satiriques, des épigrammes, des caricatures, on le blâma même devant les tribunaux, où une querelle avec Michel-



SAINTE FAMILLE, par PÉRUGIN.,
(*Musée du Louvre.*)

Ange l'avait amené, après un échange d'aménités sur leur respective valeur. Buonarroti aurait été jusqu'à souffleter son adversaire de la qualification de *goffe* (sot, niais, fade)!

Bref on ne vit plus désormais dans l'œuvre du Pérugin que ses défauts, et le malheureux artiste dut bientôt s'éloigner de Florence pour n'y plus jamais revenir.

Sans parler du reproche d'impiété que l'œuvre de Vannucci dément malgré les affirmations, d'ailleurs souvent sujettes à caution, de Vasari, nous ne reviendrons sur l'avarice de notre personnage que pour le plaisir de l'anecdote.

On prétend que cette triste passion l'exposa au danger d'être assassiné.

« Comme Pérugin vivait en méfiance perpétuelle de ses domestiques et même de sa famille, il avait coutume de prendre avec lui lorsqu'il voyageait. tout ce qu'il pouvait porter d'or et de pierreries.

« Or, un soir qu'il rentrait à sa villa, des voleurs embusqués sur la route se jetèrent sur lui, le dépouillèrent et le laissèrent étendu sur le sol nu et meurtri.

« Le vieillard, plus préoccupé de son or que de ses blessures, insista tellement près des magistrats et des autorités religieuses que l'on mit à la recherche des malfaiteurs autant de zèle et d'activité que s'il se fût agi d'une conspiration poli-

tique : il parvint ainsi à rentrer dans la plus grande partie de son trésor. »

En compensation de ce travers détestable, une note sentimentale : Pérugin aimait tendrement sa femme ; il ne trouvait aucun habillement, si riche qu'il fût, trop beau pour elle, et l'on raconte qu'il se plaisait quelquefois à la parer lui-même lorsqu'elle s'apprêtait à sortir.

Quelques-uns des biographes de Pietro prétendent que sa mort, qui survint en 1524, dans son pays natal, fut imputable à la révolution qu'il éprouva à la suite du vol que nous venons de dire. D'autres supposent qu'il succomba à la fièvre pestilentielle dont les ravages désolèrent la province de Perugia et ses environs.

Quant à nous, dans le domaine des hypothèses, nous voyons Pietro Vannucci dit le Pérugin, aigri par le triste couchant de sa gloire, terminer ses jours terrassé par l'âge impitoyable qui l'avait fait assister si cruellement à la fois à son déclin et à l'aurore du génie des autres.

Les œuvres de Pérugin sont répandues dans les Musées de l'Europe. Nous dirons les plus marquantes : la *Vierge glorieuse entre des saints*, à Vienne ; l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, à Munich, et au Louvre enfin, le *Martyre de saint Sébastien*, *l'Amour et la Chasteté*, *la Vierge avec l'enfant Jésus adorés par deux saintes et deux anges.*

SANDRO BOTTICELLI

Il y a dans l'œuvre de Botticelli un charme extraordinaire, indéfinissable, qui place cet artiste parmi les plus grands maîtres primitifs.

A l'analyse, l'émotion de la première impression subsiste, on dirait même qu'elle s'exagère, tant sont troublantes ces pages naïves, délicates et printanières. .

Aux époques de début, on constate une générale sincérité, exprimée avec la sécheresse d'un soin probe et appliqué qui uniformise l'aspect de l'œuvre; la raideur des personnages encore ajoute à la frigidité de ce que l'on voit en accentuant le sentiment que l'on y met, mais chez Botticelli il apparaît que la mièvrerie est de la beauté voulue.

Cette mièvrerie, en effet, semble répondre à l'idéal de ce peintre, à sa conception de la grâce et de la vie.

C'est ainsi que M. le Dr Stratz (*la Beauté de la Femme*) remarque de façon piquante que la Vénus florentine de Botticelli porte les stigmates d'une phtisie très caractérisée... « On découvre

dans le cou long et mince (de cette Vénus), dans les épaules tombantes, dans le thorax étroit et affaissé, etc., le type bien caractérisé de la phtisique dont la beauté, ici, comme dans la réalité, inspire un vif sentiment de pitié.

« Si nous réfléchissons que Simonette Catanea est née en 1453, et qu'après s'être mariée en 1468 avec Marco Vespacci, elle est morte de la phtisie en 1476, à peine âgée de vingt-trois ans, il nous paraît bien vraisemblable qu'elle a servi de modèle pour les Vénus de Botticelli et que l'artiste, pour des raisons faciles à imaginer, n'a légèrement changé que les traits du visage. »

Singulier exemple de la beauté puisée dans un corps malade, tandis que par exemple, le portrait de Jeanne d'Aragon, par Raphaël au Louvre, respire la santé, reflétant au contraire une beauté robuste !

Or nous insisterons sur le charme maladif si attractif dans l'œuvre que nous examinons.

Ainsi donc, la qualité ascétique, séraphique, des peintures de Botticelli est due à l'apitoiement délicieux que nous ressentons d'abord vis-à-vis de ses créatures fuselées et diaphanes, presque mourantes !

Et cela est délicieux que cet apitoiement provenant de l'expression souffreteuse qui est bien l'expression la plus réelle de la vie !



FRESQUE, par BOTTICELLI.
(*Musée du Louvre.*)

Aussi bien ces madones de Sandro semblent renaître à la joie de leur maternité; nous les voyons en pleine convalescence, plus pures encore de leur douleur que nous voulons quelquefois supposer virginale, mais que le plus souvent nous goûtons humaine au point qu'elle nous attendrit davantage.

Et puis ce dessin, ténu comme un fil, s'étire délicatement autour de la forme qu'il sertit au mieux pour l'embellir, et puis ce coloris a la fraîcheur d'un ciel à l'aube, et ces compositions chantent une harmonie frêle, inoubliable.

Sans compter que le sentiment qui dort sur ces visages béats, aux yeux agrandis par une innocence excessive, a un parfum commun, si l'on veut, à l'école primitive, mais qui, chez Botticelli, semble davantage ressortir de la vie.

Certes il ne faut point prêter à ces pages de bégaiement sublime des pensées excessives, ce serait contredire même à l'âme simple de ceux qui les conçurent, mais comment ne point prôner en art l'avantage de l'imprécis sur le précis!

Voyez, l'imagination s'exagère dans le brouillard, et les primitifs, avec leur regard neuf de n'avoir encore rien vu, font rêver supérieurement! Ne leur prêtons point cependant trop d'idées de derrière la tête et sourions sans malice à leur sourire ingénu.

Botticelli, ce maître suggestif par excellence, nous incite particulièrement à cette observation, et ma foi, nous nous laisserons aller à l'ensorcellement qu'il nous cause, parce qu'il ne faut point se défendre d'une haute séduction.

Sandro a touché à tous les genres, et son sentiment décoratif, conventionnel, a toujours fait merveille. Il s'est promené dans la nature en poète las, il a placé ses créatures fragiles dans la rosée. Au mépris de leur santé délicate, il les vêtit d'un rien pour que nous goûtions mieux leurs formes à la fois anguleuses et souples ; il a rêvé enfin du sacré et du profane avec une pareille richesse d'évocation ornementale et aussi avec la même vision langoureuse.

L'aspect uniforme de la peinture aux premiers âges se rompt donc à la vue d'une œuvre de Botticelli pour les raisons, que nous avons dites, de vie et d'humanité plus attendrissantes.

Nous tâchons de la sorte, par ce dernier éloge, de résumer, le plus exactement possible, les motifs de notre admiration pour ce maître dont nous allons maintenant noter la carrière.

Sandro Botticelli, peintre dessinateur et graveur italien, naquit en 1447 à Florence.

Son père s'appelait Mariano, et l'on ne sait au juste l'origine de ce nom gracieux de Botticelli.

Nous trouvons à ses débuts l'artiste dans l'ate-

lier de fra Filippô Lippi. L'élève se forme pieusement à côté du maître, auquel il emprunte longtemps sa manière.

On aime à se figurer ces temps où l'art était un sacerdoce, une communion réelle entre l'âme et la nature, et l'idée de voir réunis dans notre pensée Filippo et Sandro est séduisante autant que logique.

Ces deux esprits devaient se rencontrer et célébrer d'accord la beauté.

Après les créations idéalistes d'Angelico de Fiesole, qui marquent la tendance de l'art chrétien, après Masaccio dont les peintures commençaient à être réalistes, fra Filippo Lippi devait accentuer la vérité, et ce fut enfin à Botticelli qu'il incombait de libérer davantage encore l'art de ses attaches exclusivement religieuses et symboliques.

Pourtant l'affranchissement date de la maîtrise, et Sandro demeure passivement d'abord, l'esclave de l'admiration qu'il a pour son initiateur.

Un autre artiste, Antonio del Pollajuolo, semble aussi l'avoir influencé, à ce moment, dans un de ses premiers ouvrages intitulé *le Courage*, qui figure dans la *Mercatanzia* de Florence.

C'est l'heure du tâtonnement commun à tous les débutants, jusqu'à ce que les ailes soient poussées à celui qui est né pour l'envol sacré !

Aussi bien le goût du moment impose au génie des limites qu'il serait périlleux de franchir, et le réalisme en art commence sans toutefois s'affranchir de son respect divin. Le réalisme d'alors était bien loin de notre naturalisme !

D'autre part, les moyens d'expression techniques étaient aussi primitifs que la traduction émotive et visuelle; on peignait en détrempe ou à fresque, avant la découverte de la peinture à l'huile !

Et la peinture à fresque excluait les retouches et n'admettait que les terres naturelles en fait de couleurs.

Quant à la peinture à l'huile il faut avouer que si les couleurs qu'elle employait alors, d'une fraîcheur inaltérable, ne nous sont point parvenues, le bois sur lequel on les appliquait n'est pas loin d'expliquer la sécheresse de la facture à laquelle elles présidèrent.

D'ailleurs la peinture à fresque jouit de la faveur la plus grande à ces époques, les Cimabué, les Giotto, les Ucello, les Masaccio, l'ont mise à la mode, et Botticelli, suivant Vasari, emboîte le pas.

Appelé par Sixte IV à Rome, en 1473, il est chargé de surveiller les travaux de décoration de la chapelle Sixtine et de peindre lui-même, à fresque, trois sujets : *le Christ tenté par le démon*, *Moïse et les filles de Jéthro*, *le Sacrifice des enfants d'Aaron*.



FRESQUE, par BOTTICELLI.
(*Musée du Louvre.*)

Pages où l'originalité du jeune artiste, comme on en peut juger actuellement encore, est douteuse ; mais c'est dans l'illustration que Sandro va puiser décidément la souplesse et la fertilité de son imagination, au fur et à mesure que croîtra sa personnalité.

Dans la gymnastique cérébrale nécessaire notamment aux dessins qu'il entreprit pour une édition de *l'Enfer* du Dante, se développent ses multiples qualités inventives, ses aptitudes à l'effet ornemental, ses dispositions à la poésie et aux contrastes de la passion.

Ces dessins, dont les originaux au nombre de quatre-vingt-douze sont aujourd'hui aux musées du Vatican et de Berlin, Botticelli les avait exécutés dès son retour à Florence ; ils respirent déjà un charme typique qui s'accentuera davantage cependant, lorsque l'on regardera sa suite de *Prophètes* et de *Sibylles*.

Le grand peintre qu'est Botticelli doit donc beaucoup à l'illustrateur des débuts. Voyez combien les scènes décoratives dues à ce pinceau étrange et capricieux semblent des estampes agrandies, avec leurs couleurs tendres et simplistes !

N'oublions point, au reste, que notre personnage est l'un des pères de la gravure en laquelle il excella, et ne peut-on supposer que cette préoccupation du trait épuré qui hante l'œuvre du

peintre en question ne soit comme un souvenir ou comme une préférence du dessinateur-graveur?

Toujours est-il que ce trait est beau à suivre en ses moindres caprices; il s'étire, il s'alanguit, sans rien nous cacher de sa grâce mièvre et de sa bizarrerie sentimentale.

En regardant les deux Madones que le Louvre possède, devant ces peintures caressées et parfumées de la piété la plus pure, on sent que l'illustrateur ne disparait pas tout à fait encore, et, d'ailleurs, ne pourrait-on point en dire autant de toutes les pages primitives où la sécheresse domine, entraînée par le souci du dessin?

Les peintres primitifs sont plutôt des enlumineurs soigneux que des peintres dans l'acception du terme. Ils manient la pâte de couleur avec dextérité, mais ils n'osent point l'empâtement, ni les enveloppes grasses de la facture qui n'expriment le dessin que par le modelé, conformément à l'aspect de la nature.

Mais Botticelli — pour ne parler que de ce maître précurseur — ne saurait être Rubens, fort heureusement pour notre éclectisme et la joie différente de notre vision.

Botticelli a peint un très grand nombre de Madones et il y a excellé, tant sa candeur mystique se trouvait à l'aise dans l'expression divine; on lui doit aussi des sujets mythologiques d'une évoca-

tion lointaine tellement artificielle qu'ils sont à vrai dire charmants sans persuader néanmoins notre rétroactive pensée.

Que ce soit *la Naissance de Vénus* (Musée des Offices à Florence), ou bien *la Calomnie* (même musée) reproduite par Sandro, d'après la description que Lucrèce avait faite d'une œuvre analogue d'Apelle, notre admiration accepte seulement ce qu'elle voit sans s'inquiéter de l'antiquité célébrée.

On loue dans ces chefs-d'œuvre une invariable singularité plastique, une audace impérieuse dans les sentiments exprimés, un entendement habile de la composition et par-dessus tout un incomparable style décoratif.

Et puis Botticelli est l'originalité et la distinction par excellence ; ses types sont d'une délicatesse qui tient de la névrose ; on ne les a vus nulle part; ils ont été traduits à travers une âme sans doute inquiète et maladive, d'après le modèle simplement idéal que nous avons décrit au début de ces pages.

On conçoit ainsi que l'œuvre d'un tel maître retienne si parfaitement notre attention en troublant si excellemment notre habitude de voir.

Devant *le Printemps* par exemple, la page essentielle de Sandro, celle qui paraît rassembler ses qualités, on éprouve un plaisir et une émotion sans pareils.

Botticelli nous persuaderait, presque, que la maigreur est une beauté; il nous ferait aimer des femmes trop grandes pour le seul charme délié de leurs membres longs et graciles, pour leur geste majestueux dans son étirement.

Et puis cette couleur est ravissante et ce décor est riche, ils nous transportent parmi les contes de fées qui bercèrent notre jeunesse.

Citons encore, parmi les meilleurs ouvrages de ce maître : *l'Adoration des Mages*, *la Madone*, *Judith*, *la Vierge couronnée par les Anges*, etc., que l'on peut admirer encore aux Offices de Florence, tandis qu'une *Sainte Famille*, une *Madone entourée d'anges* et un portrait, figurent au palais Pitti.

Mais c'est l'Académie des Beaux-Arts de Florence qui possède le fameux *Printemps*, entouré d'une *Nativité*, d'une *Annonciation*, d'un *Couronnement de la Vierge*, etc.

Notons enfin un remarquable tableau représentant *Tobie avec trois anges*, visible dans l'église de San-Spirito, à Florence.

De nos jours, par un singulier retour à l'idéal en dégoût d'un excessif naturalisme, l'influence de Sandro Botticelli s'est fait maintes fois sentir.

D'autre part, l'école préraphaélite, née en Angleterre, dès 1849, avait déjà indiqué les bases de cette réaction contre la peinture amollie et sans style de l'époque, avec une pensée littéraire dominante.

C'était l'heure de Rosetti, autour duquel se rangèrent Millais, Holman Hunt et Collinson et surtout Burne-Jones dont le symbolisme évocateur des époques légendaires fit merveille.

Ainsi les grands maîtres originaux revivent-ils rajeunis et rénovés à travers les siècles dans l'admiration des artistes reconnaissants d'une personnalité qu'ils ne se sentent point ou qu'ils n'osent affirmer.

Et puis, dans le coup de tête des réactions, il faut remonter aux contrastes typiques, aux nettes oppositions fixées en leurs différences par les maîtres. Voyez l'évidence photographique actuelle, sa cruauté dépoétisante nous valut de chercher, à diverses reprises, une idéale diversion dans l'œuvre des primitifs, qui furent et seront à la mode autant de fois que nous éprouverons le besoin de nous reposer dans la naïveté, autant de fois que leur Beauté idéale devra nous faire oublier notre vérité impitoyable.

Le délicieux Sandro Botticelli mourut à Florence, en 1510.

TIZIANO VECELLIO (dit LE TITIEN)

« Raphaël et Titien, a dit Ingres, tiennent sans contredit le premier rang parmi les peintres, et pourtant Raphaël et Titien ont considéré la nature sous des aspects bien différents.

« Tous deux ont possédé le privilège d'étendre leur vue sur toutes choses; mais le premier a cherché le sublime là où il se maintient, dans les formes, et le second dans le coloris. »

Cette opinion sur l'apôtre de la couleur par l'apôtre de la ligne n'est pas un mince hommage : il nous dispensera de revenir sur la qualité essentielle du Titien.

Cette qualité qu'il tenait du Giorgione (Barbarelli), ce sceptre, a-t-on dit, de la peinture vénitienne que ce dernier maître, innovateur des merveilles de la couleur, lui avait laissé, devait être entre ses mains un moyen d'éblouir, original.

Les génies ont cela de commun qu'ils ne se rencontrent pas, si toutefois ils savent profiter les uns des autres à la façon d'un fruit que dore et mûrit le soleil, en conservant la particularité de son suc.

Nous assistons ainsi, de maître à maître, comme d'échelon à échelon, à des degrés de vol différents autant par la hauteur que par l'envergure; si de Jean Bellin à Giorgione son disciple, on constate une immense distance, de Giorgione à Titien il existe également une vaste marge.

Ainsi se poursuivent les créateurs, plutôt sublimes profiteurs et continuateurs, chez lesquels des parentés de talent et d'idéal séduisent comme un joli visage déjà vu que l'on aime à revoir sur un autre corps, avec une âme autre.

Voici dès lors Titien présenté en sa réelle beauté, en sa pure originalité, en toute sa noblesse.

On raconte que dès l'âge de dix ans notre personnage peignait sur une borne une tête de vierge avec des sucs de fleurs écrasées faute de couleurs; c'est dire la poésie de cet observateur, tout chaud encore des leçons qu'il vient de quitter, qui aperçoit déjà, dans les fleurs, le miracle de sa palette future!

La vocation du Titien est donc précoce pour ne pas faillir à l'usage et, elle a ceci de particulier qu'elle prit naissance dans une famille qui, depuis une couple de siècles, produisait des syndics, des notaires, des podestats et des jurisconsultes!

Léonard de Vinci devait déjà le jour à un notaire, et cela nous étonna, cette fois notre surprise est à son comble! Non qu'il entre en notre

pensée, loin de là, l'ombre d'une appréciation méprisante à l'égard des gens de loi, mais parce que cette faillite à la tradition familiale, tradition où dort l'austérité froide, toutes les qualités positives, tout l'absolu des raisonnements, est frappante, et, nous notons pour sa curiosité, — que l'on nous pardonne la comparaison, — l'éclosion imprévue d'un canard dans une couvée de poussins. Sous ces auspices compassés, donc, naît Tiziano Vecellio dit le Titien, à Piève, sur les confins du Frioul, en 1477.

On prétend que l'admirable intégrité biséculaire de la famille Titien lui avait valu l'avantage d'ajouter au calendrier un saint Tiziano; mais qu'était-ce à côté de l'honneur d'avoir enfanté l'un des plus beaux génies de la peinture?

Rendons ensuite justice à la clairvoyance des parents du Titien, qui voulurent que le sort du maître futur ne fût point sacrifié à la basoche.

Le jeune homme en rupture de robe est donc remis aux bons soins d'un oncle nommé Antonio. qui le confie d'abord au prosaïque Sebastiano Zuccato avant de passer chez Gentile Bellini, bientôt abandonné pour son frère Jean, dont les leçons apparaissent au néophyte plus éclairées.

Là, Titien apprend un métier surtout méticuleux et minutieux, dont la nature copiée servilement résume le but. Ainsi le veut l'enseignement de



LA VIERGE AU LAPIN, par TITIEN

(*Musée du Louvre.*)



Giovanni (Jean Bellini) qui, avant de communiquer à ses adeptes sa propre délicatesse et la pureté du sentiment qui l'honorent, tient essentiellement à une passive autant que scrupuleuse vision.

Mais la camaraderie veille sous les traits de Giorgione, élève sans doute indiscipliné du même maître, et Titien s'empresse de se mettre sous la direction de celui qui vient de lui révéler sa voie en le charmant par le miracle de son coloris.

C'en était fait de Giovanni. Les deux élèves, embrasés par la même flamme, ne tardèrent pas à laisser leur maître bien loin derrière eux et, comme une pareille gloire est rarement offerte à deux émules à la fois, ce fut Titien qui l'emporta sur Giorgione.

Après avoir donné le change à diverses reprises avec plusieurs toiles que l'on croyait être de son initiateur, au point que celui-ci lui demanda de l'aider, notamment pour les peintures à fresque qui ornent la façade du fameux comptoir des négociants allemands à Venise (1507), appelé à Padoue et à Vicence, l'oiseau vola dès lors de ses propres ailes.

On voit encore de Titien, à Padoue, de belles figures représentant le *Miracle du saint Padouan* et, à Venise, ce fut l'élève brillant du Giorgione qui, à la mort de son maître, termina la composition que ce dernier avait commencée pour le

palais des Doges : *l'Amende honorable de Frédéric Barberousse aux pieds d'Alexandre III.*

Œuvre dont la beauté magistrale valut à son auteur, décrété le plus éminent peintre de la ville, l'office de la *sensaria* voté par le Sénat vénitien, à charge par lui d'exécuter le portrait de chaque nouveau doge.

L'office de la *sensaria* consistait à percevoir un droit sur les marchandises de l'entrepôt, d'un rapport annuel de trois ou quatre cents écus!

On voit, dans les mémoires, Benvenuto Cellini solliciter, sous Paul III, en récompense de travaux non payés, une pension analogue : la charge du plomb qui consistait à sceller d'un sceau de plomb quelques actes du pape.

A ces époques, on ne décorait point les artistes; mais en revanche, on leur conférait ces offices à titre à la fois honorifique et rémunérateur; il y eut le premier peintre du roi comme le premier valet de chambre.

La manie des distinctions, au surplus, est vieille comme la société elle-même; passons...

De 1514 à 1519 nous retrouvons Titien à Ferrare, à la cour du duc d'Este, où entre autres il peint ses deux *Bacchantes* de Londres et de Madrid, inaugurant ainsi sa brillante carrière de portraitiste par les effigies du duc, de la duchesse et de leur fils implorant la Vierge, de la

seconde femme du duc Alphonse, *Lucrezia Borgia* et de *Laura de Dianti*, maîtresse de ce même duc que nous voyons aujourd'hui au musée de Florence, sous le nom de *Flore*, représentée nue avec une gerbe de fleurs.

Mais les artistes vénitiens sont les plus nomades, et rien ne peut fixer Titien en une autre place qu'à Venise, sous la dépendance de laquelle se trouve Piève, sa ville natale, principale forteresse du territoire de Cador. Ni les instances du duc Alphonse, désireux de conserver le Titien à ses côtés où l'Arioste figure flatteusement déjà, ni celles du pape qui l'appelle à Rome, point davantage que les pressantes sollicitations de notre François Ier n'ébranlent la résistance du grand artiste.

En dehors de quelques allées et venues à Cador où habitent les siens, Titien mène une vie laborieuse, frugale et sédentaire.

Lorsque subitement, prétend-on, vers 1527, époque à laquelle il venait de peindre son admirable *Martyre de saint Pierre*, ce génie qui jusque-là avait vécu dans le calme serein de ses pensées et de ses mœurs simples, se mit à partager les désordres de l'Arétin, avec lequel il s'était lié de grande amitié!

Un autre complice de cette dissipation lui est donné par certains historiens dans la personne du sculpteur Sansovino.

Est-ce le « matérialisme décidé » du pinceau du Titien, son manquement parfois à l'étroite chasteté, qui incitèrent de la sorte l'excès vertueux jusqu'au dénigrement du peintre lui-même ?

On ne sait, mais cette allégation est démentie par les accents de l'œuvre : voyez les tableaux religieux de ce maître, ils imposeraient la foi à un athée tant ils émotionnent ! Voyez ses peintures historiques sans vous arrêter souvent à leur exactitude ! Voyez les nymphes, les Vénus, toutes les nudités mythologiques enfantées par ce génie ! voyez enfin la noblesse et la souplesse de ses portraits, et vous goûterez le besoin de rétorquer des calomnies !

Au surplus, peu importe la vie privée des grands hommes, à moins que celle-ci — et c'est précisément le cas de notre personnage — ne soit éblouissante de luxe, de faste, de majesté, au point de mettre dans l'ombre des défaillances simplement humaines.

Aucun artiste n'a reçu de plus grands hommages que le Titien, cela est avéré. Les empereurs, les rois, les princes réclamaient tous l'honneur d'être reproduits par ce magique pinceau.

Charles-Quint posa jusqu'à trois fois devant lui, et le premier portrait de ce monarque date de l'époque où le célèbre peintre étant allé rejoindre son auguste modèle à Bologne assisté de Clément VII, négocia la paix.

Bref, Charles-Quint fit assaut de grâce et de générosité extrêmes à l'égard de son peintre. On dit qu'en public, à la promenade, il lui cédait toujours la droite et, comme ses courtisans lui reprochaient cette déférence : « Je puis bien créer un duc, disait-il, mais où trouverais-je un autre Titien ? »

L'artiste ayant laissé un jour tomber son pinceau devant Charles-Quint, celui-ci le ramassa en répondant à sa confusion : « Vous méritez d'être servi par un empereur. »

Suivons ensuite le Titien à Venise, où il retourne.

Créé chevalier et comte palatin de l'empire allemand, exempté par Charles-Quint de payer des impôts exceptionnels auxquels étaient en revanche contraints tous les habitants de la ville, lui aussi riche que les plus riches, recherché par tous les princes, l'ami de tous les hommes illustres, Titien peut dès lors courber sous le poids de tous les triomphes et de toutes les joies de l'esprit et du cœur.

Mais ici pourtant, dans sa ville natale, une nouvelle accusation le guette. Il aurait été jaloux du Pordenone, dont le talent, favorisé en son absence par plusieurs gentilshommes, aurait germé tout à coup.

Qu'y a-t-il de vrai, encore, dans cette imputation ? Titien fut-il mis, comme on le prétend, en concurrence avec cet artiste et peut-on admettre

l'image du Pordenone travaillant l'épée au côté ou avec une rondache, sur l'échafaud d'où il peignait sa fresque de l'église de Saint-Jean-de-Riallo ?

Certes les mœurs du temps autorisent toutes les suppositions fâcheuses ; la preuve en est que le pauvre Pordenone devait terminer ses jours, trois ans plus tard, empoisonné par un autre envieux...

Nous repousserons néanmoins l'idée du Titien jaloux d'un rival inférieur; nous ne voulons point croire que le maître ait douté un instant de la grandeur triomphante de son art.

En 1532, nouvelle apparition du célèbre peintre à Bologne, où il trouve de nouveau réunis Charles-Quint et le pape. Cette fois, Titien fait de Charles V un portrait équestre (musée de Madrid), puis il est renvoyé avec mille écus que versait à chaque fois le modèle à son peintre, sans compter une pension de deux cents écus sur la chambre de Milan, non sans qu'il ait été préalablement armé de la propre main du monarque chevalier de l'éperon d'or, nommé écuyer, etc., etc.

Cédant maintenant aux instances de Paul III, c'est à Rome que nous suivrons notre héros (1545). Il se décide enfin à reproduire les traits de ce pape, sans faillir jamais à sa marque magistrale (musée de Naples).

Accompagné de son fils Horace, de son neveu Marco et d'une nombreuse suite de domestiques

selon son habitude, le fameux peintre est aussitôt conduit, par les soins du Souverain Pontife, au palais Belveder où des appartements lui ont été réservés.

Des personnages de qualité sont mis encore à sa disposition pour lui faire les honneurs de la capitale du monde chrétien ; bref, Titien reçoit des hommages égaux à ceux rendus aux plus hauts princes !

Paul III, on le voit, eut plus de chance que François Ier, car Titien, s'il céda à la longue au désir de ce pape en l'allant rejoindre, jamais il ne réalisa les espoirs du roi de France, qui dut se contenter d'admirer son effigie reproduite par le célèbre peintre d'après des médailles et des gravures (Musée du Louvre).

Faut-il voir dans ce refus l'infatigable rivalité de François Ier et de Charles V, qui aurait contrarié l'ami de Charles-Quint ?

Toujours est-il que, luttant de monarque à monarque, le grand peintre tint énergiquement tête au roi de France et qu'il ne voulut lui accorder qu'un reflet de son génie, à distance respective.

D'ailleurs, en 1547 et 1550, Titien fit encore deux voyages à Augsbourg où chaque fois l'appelait son ami Charles-Quint, avant de se fixer définitivement à Venise, où il vécut toujours plein de zèle pour le travail associé à la beauté, parmi le luxe le

plus royal et entouré de la vénération universelle.

Et quelle longévité fut la sienne ! Et quelle miraculeuse jeunesse du talent !

A l'âge de soixante-dix ans, le Titien achevait la belle académie de Vénus couchée que la gravure a rendue populaire et, trois ans après, son pinceau plus que septuagénaire devait enfanter *le Couronnement d'épines*, chef-d'œuvre de science et de génie !

Sans faiblesse, l'œuvre se poursuit toujours ascendante, surtout au point de vue du coloris auquel le maître porte un intérêt particulier, et l'on a prétendu même « que les ardeurs de la pensée n'usaient ni son corps, ni son âme tranquille et égoïste » au point qu'il emprunta souvent à des voisins leurs compositions.

Fallait-il qu'elles fussent belles, ces compositions ! Et voici seulement ce qui trahissait les méfaits de l'âge : cette faiblesse de regarder sur l'épaule d'un autre, faiblesse qui dut honorer et servir plutôt quelques peintres inférieurs, car le mérite n'est pas mince de prêter un instant au génie prodigue !

Mais l'immortalité du corps n'est pas, et Titien presque centenaire (il a quatre-vingt-dix-neuf ans), ne va plus vivre désormais que dans notre mémoire ; il meurt, et cette mort est tragique, dérisoire même !

Le plus grand peintre de l'école vénitienne, le



ALPHONSE DE FERRARE ET LAURA DE DIANTI,
par TITIEN.
(*Musée du Louvre.*)

premier coloriste des peintres italiens, atteint de la peste à Cador où il s'était refugié, succombe au terrible mal (1576).

Ainsi donc la sérénissime république de Venise d'où le fléau s'était propagé à cause de l'ignorance de deux médecins de Padoue, n'avait éloigné son hôte illustre que pour mieux lui faire goûter les hideurs du trépas, hors de sa ville préférée! Et quel trépas singulier, minant le roc qu'était Titien, pourrissant la fleur encore parfumée de son génie!

Bref, le Sénat de Venise dérogea en la faveur du grand homme au règlement très sévère qui commandait la destruction des cadavres pestiférés : il permit que le corps du Titien fût déposé, avec tous les honneurs religieux, dans l'église des Frazi.

Il nous reste maintenant à analyser les caractéristiques de l'œuvre magistrale que nous venons brièvement d'exposer.

Le Titien a vécu au XVI[e] siècle, époque fort agitée où les hommes originaux étaient en grand nombre, et son talent particulier de portraitiste, né sans doute de l'occasion de fixer des traits superbes, singuliers ou spirituels, toucha à une grandeur particulière.

Aux effigies immortalisées par Titien, que nous énumérâmes, ajoutons ces quelques autres : le portrait de sa fille, ceux de l'Arioste, de Philippe II de l'Arétin, de Rembo, dont la ressemblance nous

semble devoir être frappante, tant ces visages vivent en dehors d'une convention de facture, par la précision de l'accent physionomique caractéristique, par l'intelligence dont leurs yeux s'éclairent sans jamais que ces yeux soient pareils entre eux.

Car il faut insister, chez Titien, sur la qualité de ses qualités intellectuelles et le souci qu'il apporte à les souligner chez les autres. L'œuvre plein de noblesse et de tournure reflète l'homme érudit, distingué, causeur émérite, sans cesse recherché par les plus beaux esprits pour sa pensée élevée, lors même qu'il ne parle plus avec son pinceau.

D'ailleurs, l'ensemble de cet œuvre immense dont la plus grande partie, hélas, est perdue, embrasse les genres les plus variés ; le cerveau fertile ne peut guère se cantonner dans une seule expression, cela est bon pour nos jours où l'art, borné à des exigences matérielles, est condamné à des spécialités par l'impitoyable « clientèle ».

Mais, à l'époque dorée où nous nous transportâmes, l'artiste, s'il n'était point le chantre à la fois de tous les arts, ne se fût jamais morcelé, au moment où par exemple, il était peintre, en paysagiste, peintre de natures mortes, animalier, portraitiste, peintre d'histoire etc.

Voici pourquoi Titien, à l'égal de ses frères en génie, cultiva à la fois tous les genres avec autant

d'entrain, sinon avec autant de valeur : le sacré, le profane, les sujets mythologiques.

Certes on pourrait reprocher à certaines toiles historiques de ce grand maître, de se jouer du caractère authentique de la scène en laquelle les personnages apparaissent plutôt pour nous donner l'occasion d'applaudir à des ressemblances magnifiques. Là, le mouvement est calme, les modèles, sereinement, posent, tandis que chez Véronèse, chez Tintoret, Raphaël, Rubens, il y a une ambiance, l'accord harmonieux d'une pensée générale qui concourt à la vraisemblance du sujet traité, sans que jamais un détail souligne, enfin, les préférences du peintre.

Et cela serait la faute, si l'on peut dire, du Titien, que cette expression frappante, hallucinante, qui domine dans les têtes qu'il peignit; elles nuisent par leur accaparante vérité à l'ensemble du sujet, à moins qu'elles ne veuillent borner nos regards à les admirer exclusivement, selon la volonté de leur traducteur.

On raconte que le Titien, dans son tableau intitulé *la Cassette*, avait peint d'abord, dans ce bassin d'argent qui supporte cette cassette, une tête humaine, celle de saint Jean-Baptiste. C'est pourquoi cette belle jeune fille qui figurait Salomé, détournait son visage, se penchait en arrière comme pour fuir l'odeur du sang, portait le plat très haut et ne

le touchait que le moins possible de ses blanches mains, de peur de les tacher.

Le Titien se ravisa, dit-on, effaça la tête et la remplaça par une riche cassette. Peut-être lui répugnait-il de voir cette image de la mort si près de cette gracieuse personne qui, suivant la tradition, était le portrait de sa fille.

En tout cas, cette substitution indique une singulière désinvolture dans l'inspiration, et elle confirme cette volonté du maître de demeurer plutôt impersonnel, afin de ne pas influencer excessivement la pensée du spectateur en dehors d'une magistrale exécution suffisamment probante.

Les plus beaux tableaux du Titien sont en Espagne, presque ensevelis dans le palais de l'Escurial, et nous saluerons en terminant notre notice, le chef-d'œuvre peut-être, de ce maître : *saint Pierre martyr*, qui, enlevé par nos armes à l'Italie, resta au musée du Louvre jusqu'en 1815.

MICHEL-ANGE (BUONARROTI)

A notre heure où le génie semble n'être qu'un mot dans l'enthousiasme du moment, voici que Michel-Ange incarne le génie lui-même, à travers les siècles. Jamais on ne vit plus nettement briller au front d'un artiste la flamme divine du génie que chez Buonarroti, dont le masque rude, mais non ingrat à contempler, résume bien la puissance et l'élévation de la pensée têtue, comme ensoleillées de beauté surnaturelle.

On se représente difficilement, d'ailleurs, un grand homme doué d'un joli visage, parce que la beauté hante rarement une jolie façade, et les traits de Michel-Ange doivent une singulière accentuation de leur caractère à un malencontreux coup de poing qui, dans son enfance, lui brisa le nez.

Aussi bien, en vérité, il semble que cette tare n'en est point une, tant elle poursuit à souhait en la brusquant, la ligne sinueuse d'un front tout plissé dejà par la tourmente des idées surhumaines.

Au surplus, E. Legouvé s'écrie judicieusement en parlant de Raphael, après en avoir décrit l'agrément physique : « Et ne dirait-on pas que la nature l'a fait naître en même temps que Michel-Ange, comme elle place un lac bleu et frais auprès d'un âpre et colossal rocher ? »

Ne voilà-t-il pas, en effet, deux belles physionomies rivales dans leur charme divers ?

Et que l'opposition double de ces masques reflète exactement la pensée qui les domine, et ces deux corps, donc! A côté de la silhouette élégante du peintre des Loges du Vatican, la découpure massive de l'auteur du *Moïse !*

A Raphaël la grâce et la suavité, à Michel-Ange la puissance et le grandiose, la souplesse de l'inspiration ici, là, l'intransigeance originale.

Aussi ne célébrerons-nous la joliesse qu'après la beauté, parce que le génie de Buonarroti est davantage impératif que celui de Sanzio.

Michel-Angiolo naquit le 6 mars 1475, à Caprese, en Toscane (d'aucuns prétendent à Chiusi). Son père, Ludovico Buonarroti, podestat de la ville, descendait, suivant Vasari, de la famille des comtes Canossa.

Dès l'aveu de sa flamme artistique, le jeune homme avait rencontré chez les siens la plus vive opposition. C'était là cependant, de la part des parents nobles, bourgeoisement déroger, et nous



ESCLAVE, par MICHEL-ANGE.

verrons la famille princière de Rubens témoigner d'un plus haut esprit à l'égard du don manifesté dès son jeune âge par le futur peintre de la *Descente de Croix*.

Bref « les nobles parents de Michel-Ange s'indignaient à l'idée de faire un tailleur de pierres de leur fils ; on avait beau dire à ce père, espèce de marquis de Camargo qui labourait l'épée au côté, qu'un sculpteur n'est pas un maçon, le bonhomme ne voulait voir là-dedans que du plâtre ! »

Mais la volonté obstinée du jeune Buonarroti devait triompher bientôt de l'entêtement borné qu'il rencontrait, et nous le retrouvons dans l'atelier de Ghirlandajo, dès l'âge de quatorze ans.

Ghirlandajo, orfèvre avant que d'être peintre, devait son nom au dessin d'un bijou en forme de « guirlande » dont il était le créateur. On peut juger du talent naïf et délicat de cet artiste primitif par le tableau que le Musée du Louvre possède de lui, intitulé: *Portrait d'un Vieillard et d'un Enfant*.

On aime à évoquer, pour son contraste singulier encore, le regard altier de Michel-Ange un instant abaissé sur la menue « guirlande » de son premier initiateur, luisant au cou frêle des Florentines...

On saisit que Buonarroti ne devait pas tarder à dépasser son maître, du propre aveu de ce dernier. Etouffant en la formule ressassée des écoles, désireux de s'affranchir du dogme de voir et de s'expri-

mer, aspirant à une traduction personnelle de la nature, enfin, l'apprenti voulait voler de ses propres ailes.

C'est à ce moment que nous voyons le jeune homme errer au gré de sa curiosité et de ses désirs innés, cherchant à saisir après le frémissement de la vie, scalpel en main, le mécanisme du geste dans l'immobilité de la mort. Questionnant la forme tour à tour et répondant à son inspiration dans la hâte de la reproduire en l'exaltant au-dessus de la représentation vulgaire.

Ayant eu pour nourrice la femme d'un sculpteur, il avait joué, enfant, au milieu des statues. A seize ans, il faisait des ouvrages que l'on comparait à ceux des grands maîtres ; à l'âge d'homme, il disait que le *marbre tremblait devant lui !*

Le front lourd d'une pensée sans cesse mûrie et filtrée par l'étude, Michel-Ange s'adonnait à toutes les sciences à la fois, et aucune ne le rebutait; il semblait aussi à ce génie naissant, que l'art ne devait point se ravaler à n'être qu'une spécialité de traduction, parce que la Nature se donnait toute entière à l'acceptation complète.

Raphaël, peintre, sculpteur, architecte, après Léonard de Vinci, ingénieur, géomètre au surplus des précédentes qualités; Benvenuto Cellini, graveur, sculpteur et orfèvre, parmi tant d'autres maîtres aussi éclectiques — sans oublier les purs

génies français comme Jean Goujon, Puget, etc., sculpteurs, architectes et peintres; du moins en ce qui concerne l'auteur du *Milon de Crotone* — sont la preuve de cet amour unanime de l'expression de la Beauté dans toutes ses émotions.

Et Michel-Ange, qui devait peindre *le Jugement dernier*, sculpter le *Tombeau des Médicis*, bâtir Saint-Pierre et rimer les plus beaux sonnets de la langue italienne depuis Pétrarque, ne sentait-il pas, dès ses débuts, la flamme impulsive de ses chefs-d'œuvre futurs?

De même verrons-nous plus tard le grand homme approcher fort à l'aise les princes du trône et de l'Église, estimant à juste titre que le génie vaut bien un diadème et une tiare, sans compter qu'il leur fit voir, sans crainte, à ces potentats, que son art entendait demeurer libre devant son immortalité. Quant à l'allégation d'une origine nobiliaire, presque royale, elle importe peu chez Buonarroti, à moins qu'elle ne nous offre l'occasion de contester le prétendu orgueil que lui prêtent certains, de n'avoir voulu compter parmi ses élèves, que des gentilshommes...

Michel-Ange qui, toute sa vie durant, refusa de s'incliner devant les grands de la terre, aimait les humbles, et nous n'en retenons pour preuve que le dévouement touchant avec lequel il soigna et pleura son fidèle domestique Urbino.

« Vous savez, écrit le célèbre artiste à Vasari, comment Urbino est mort : ça été pour moi une grande faveur de Dieu et un chagrin bien cruel. Je dis que ce fut une faveur de Dieu, parce qu'Urbino, après avoir été le soutien de ma vie, m'a appris non seulement à mourir sans regret, mais même à désirer la mort. Je l'ai gardé vingt-six ans avec moi et l'ai toujours trouvé parfait et fidèle. Je l'avais enrichi, je le regardais comme le bâton et l'appui de ma vieillesse... etc. »

Quant à la noblesse d'une telle âme, nul n'osera nier qu'elle ne la porta en soi. Mais poursuivons : voici notre artiste libre, il rêve de capter originalement la plastique humaine et de fixer à son gré seul, les paysages mouvants qui se déroulent devant ses yeux tout grands ouverts, devant son âme palpitante. Le hasard ou Granaccio l'amène vers les jardins des Médicis tout meublés de statues modernes et antiques noblement inspiratrices, et voici qu'il s'y installe, taillant la pierre et le marbre avec un enthousiasme désormais vainqueur.

D'ailleurs, là ne s'arrêtent point les bienfaits de cette révélation. Vient à passer dans ce jardin où, tout à l'entour des œuvres qui l'ornent, la jeunesse artistique devise et observe, Laurent le Magnifique, père du pape Léon X. Le duc fait là sa promenade favorite ; il rôde en connaisseur autour des copies que les débutants s'attachent

à réaliser de leur mieux et, finalement, nous le trouvons arrêté devant l'enfant de génie qui nous occupe. Michel-Ange modèle à cet instant la tête d'un vieux faune. A la vue de cette ébauche, il paraît que Laurent de Médicis après un moment de surprise, dit en plaisantant à son auteur : « Tu devrais savoir qu'il manque toujours quelques dents aux vieillards », observation qui sembla tellement judicieuse à Buonarroti qu'il se hâta de briser une dent dans la mâchoire de son faune en imitant jusqu'au vide que cette dent devait y laisser.

Quelques historiens ont trouvé en cet acte, pourtant bien anodin, la première marque du génie de Michel-Ange, d'autres imputent à la docilité et à l'ingéniosité du jeune artiste révélées par ce fait, l'affection subite que le duc lui porta. Mais nous croyons que Laurent le Magnifique accueillit dans son palais le fils de Ludovico parce que son goût avait été tout simplement éclairé par un talent précoce.

Toujours est-il que Laurent le Magnifique, à cette époque, avec l'assentiment paternel, héberge superbement les quinze ou seize ans de notre héros, qui a l'heureuse fortune de mûrir son art chez son protecteur, jusqu'à la mort de ce dernier (1492).

Traité comme le propre fils du duc, Buonarroti prend donc l'essor de son génie dans le luxe et



l'opulence, parmi les hauts personnages qui fréquentent au palais. La noblesse supérieure du jeune artiste n'est dès lors plus discutable à nos yeux, puisqu'il possède celle de la gloire, et il semble que tout l'œuvre de Michel-Ange respire cette puissance, cette richesse qui naissent de la vie large et généreuse.

Art hautain, d'autre part, qui se rit de la louange comme de la critique ; raison pour laquelle jamais Buonarroti ne connut la griserie fâcheuse des courtisans et, s'il eut l'incontestable avantage de débuter dans la splendeur, son indépendance ne s'y altéra pas.

Un exemple : Pierre de Médicis voulut un jour que Michel-Ange modelât pour lui un colosse de neige. La statue était d'une si belle allure que le successeur de Laurent le Magnifique chercha les moyens d'en conserver la forme. « C'est inutile, dit Michel-Ange, je n'ai travaillé que pour le soleil. »

Au surplus, « il eût été Michel-Ange dans une île déserte », et l'éclat de son heureuse étoile ne devait pas pâlir même matériellement à la mort de Laurent le Magnifique, puisque son fils et son successeur Pierre, continua au futur grand homme l'amitié et la faveur paternelles.

Du coup, la vanité de Ludovico Buonarroti est infiniment flattée en sa mesquinerie bourgeoise :



Michel-Ange, pensez donc, a pour amis les plus hauts personnages de la cour! « Le tailleur de pierres » de jadis va recevoir enfin de beaux habits!

Mais Pierre de Médicis est chassé par la ville de Florence révoltée de ses excès, et la cage s'ouvre à nouveau, pour laisser s'échapper notre aigle, que nous retrouvons ensuite à Rome.

Il a vingt-quatre ans à peine, il va nous donner son premier chef-d'œuvre : *la Vierge tenant son fils mort sur ses genoux*, qui orne l'église de Saint-Pierre. On sait qu'à cette époque les artistes signaient rarement leurs œuvres, l'originalité de leur talent suppléant ce soin et sans doute aussi parce que cela n'était pas l'usage ; mais Buonarroti était terriblement jalousé et, indépendamment de la haine confraternelle que lui avait vouée Baccio Bandinelli, que l'aveuglement de ses concitoyens lui préféra même un instant, il faut croire à certaine lassitude de la part du grand artiste qui nous occupe, à voir le fruit de ses peines attribué à d'autres.

Ainsi, à propos de la *Vierge* susdite, on conte qu'un jour Michel-Ange ayant entendu un guide déclarer à des étrangers que cette œuvre était du fameux sculpteur milanais Gobbo, il s'introduisit nuitamment dans l'église et il grava son nom sur la ceinture qui entoure le corps de Marie.

Même impatience en présence de la critique incompétente : alors que de retour à Florence il exécutait sa statue de *David*, dans un magnifique bloc de marbre déjà maltraité par un sculpteur incapable, survint le gonfalonier Soderini qui se mit à dénigrer la grosseur du nez. « Michel Ange' dit Vasari, voyant que Soderini regardait son ouvrage de bas en haut, et que ce point de vue défavorable ne lui permettait pas de bien juger de la chose, monta sur son échafaud et ramassa adroitement de la poussière de marbre qu'il laissa tomber sur son critique, pendant qu'il faisait semblant de corriger l'appendice nasal avec son ciseau ; puis, se retournant vers le gonfalonier, il lui dit : « Eh bien ! qu'en pensez-vous maintenant ? — Admirable ! répondit Soderini, vous lui avez donné la vie. » Et Buonarroti de rire de ce docte magistrat si parfaitement connaisseur...

On doit encore à Michel-Ange, à l'époque de sa réintégration au bercail, une *Madone* en bronze avec l'enfant Jésus dans ses bras, le colosse appelé *le Géant* qui se dresse devant le palais de la Seigneurie, sans oublier le célèbre carton tiré de la guerre de Pise qui, destiné à figurer sur l'un des grands côtés de la salle du conseil à côté de celui que Léonard de Vinci dessinait d'autre part : un *Combat de cavalerie*, lui fut préféré.

Aussi bien, à ce moment, Léonard semble se

récuser devant son illustre rival ; déjà il avait refusé de tailler le *David* dans l'œuvre informe du précédent sculpteur, et Vasari qui impute à Bandinelli [1] la destruction jalouse du célèbre dessin par affection pour Vinci — ce Vinci qui pourtant haïssait Bandinelli, sans doute par admiration pour Michel-Ange [2] — aboutirait plutôt à nous prouver que les deux génies étaient simplement départagés, chacun suivant la nature de son talent.

D'ailleurs, à cette époque où l'art était célébré avec un culte inouï, nous préférons supposer, comme on l'a dit, que le carton fameux ayant été porté au palais Médicis, fut abandonné aux mains

1. « Pendant la révolution qui chassa le gonfalonier Pierre Soderini et rappela les Médicis, Bandinelli s'introduisit secrètement, à l'aide d'une fausse clé, dans la salle qui renfermait le fameux carton et le mit en pièces. Les uns prétendirent qu'il déchira ce chef-d'œuvre pour en posséder quelques parties ; d'autres pensèrent qu'il voulait ôter à ses jeunes rivaux les moyens de faire des progrès, en étudiant cette admirable page ; ceux-là dirent qu'il n'agit ainsi que par affection pour Léonard de Vinci, qui venait de voir sa réputation éclipsée ; enfin ceux qui savaient mieux apprécier les choses, attribuèrent son action à la haine dont il poursuivit toute sa vie le grand Michel-Ange. Ce fut une perte immense pour les arts : aussi l'accusa-t-on justement d'envie et de méchanceté. » (*Vasari.*)

2. A propos du coup de poing que le sculpteur Pierre Torregiano se vantait d'avoir donné, étant enfant, à son camarade Buonarroti, coup de poing qui lui avait brisé le nez, Léonard de Vinci conclut, après avoir laissé conter cet exploit à son auteur : « Ces paroles excitèrent tant de haine en moi, qui voyais tous les jours les œuvres du divin Michel-Ange, que non seulement je n'eus pas envie d'aller avec Torregiano en Angleterre, mais que je ne voulais plus le voir. »

des artistes qui, enthousiastes, le déchirèrent pour en emporter les morceaux.

Et ces artistes s'appelaient, sans doute, Raphael, Andrea del Sarto ! Pouvait-il donc être question de basse jalousie ?

Sans doute aussi ne faut-il voir qu'une coïncidence dans le retour à Florence de Michel-Ange, qui avait quitté cette ville lors de la disgrâce des Médicis pour y demeurer quand Soderini fut tout-puissant ; bien que certains aient prétendu, au contraire, que Buonarroti avait ingratement abandonné les Médicis dans la crainte de leur chute et s'était enfui de Florence assiégée, quoiqu'il fût chargé des fortifications.

Toujours est-il que le rappel des Médicis, lorsqu'une révolution nouvelle chassa à son tour le gonfalonier Soderini, sert fort heureusement les intérêts du célèbre artiste, si toutefois ils en eûssent eu besoin !

Songez qu'à ce moment Michel-Ange n'avait que vingt-neuf ans et que sa réputation était immense !

On lui devait déjà son remarquable bas-relief connu sous le nom de *la Pieta*, qu'il avait produit pour le cardinal Villiers, abbé de Saint-Denis et ambassadeur de Charles VIII auprès du pape Alexandre IV, et il allait attacher maintenant son nom au gigantesque tombeau que Jules II, suc-

cesseur d'Alexandre IV, lui commandait de son vivant !

Aussitôt à Rome pour exécuter cette commande, muni de mille ducats qu'Alamanno, trésorier du Saint-Père, lui avait délivrés, l'artiste part à Carrare avec deux serviteurs pour chercher les morceaux de marbre nécessaires. On sait que ce mausolée devait être tellement vaste que l'édification spéciale de Saint-Pierre de Rome s'imposa, les autres églises de Rome ne pouvant le contenir.

D'ailleurs, le tombeau rêvé devait subir bien des contretemps : Jules II ne fut point enterré dans l'église de ses aspirations, et sa sépulture immense connut non seulement des proportions moindres, mais ne fut même point achevée.

Tout d'abord des dissentiments, des brouilles, des disputes surgirent entre le pape et l'artiste ; d'autre part, après la mort de Jules II (1512), quatre autres pontifes lui succédèrent en l'espace de trente ans et, occupé par eux à d'autres travaux, Michel-Ange ne travailla qu'à ses heures à la commande de Jules II.

Du vivant de ce dernier, il avait terminé deux *Prisonnières*, une *Victoire* foulant aux pieds un captif, et son *Moïse*, l'un des plus purs chefs-d'œuvre qui soient, et ce fut enfin le pape Paul III qui, se souciant fort peu des aspirations de son prédécesseur, contraignit Buonarroti à restreindre les

dimensions du mausolée géant que l'église Saint-Pierre aux-Liens, toute mignonne à côté de Saint Pierre de Rome, put parfaitement contenir.

Vasari et Condivi nous ont décrit ce que devait être ce monument et la galerie de Florence possède un croquis de l'artiste qui nous laisse maints regrets de sa non-exécution.

Quand on pense que dans ce croquis figuraient quarante statues de grandeur naturelle, sans compter les bas-reliefs !

Mais nous irons retrouver Michel-Ange que nous laissâmes en train de chercher les matériaux propres à son travail ; car, malgré qu'il n'aboutit point, pour les raisons précédemment dites, les phases de ce travail, coupées d'incidents, en sont intéressantes à conter.

Donc, durant de longs mois, Buonarroti fouille les carrières, vivant de la nourriture la plus grossière, ne songeant qu'à l'œuvre grandiose que lui suggéraient les blocs immenses de marbre où déjà son imagination taillait et modelait.

Aussitôt choisie, la précieuse matière transportée sur la place de Saint-Pierre dont elle couvrait dit-on la moitié, fit l'admiration du pape, à son tour. Tant de marbre allait justement consacrer son orgueil.

Mais la jalousie veillait autour du projet fameux sous les traits de Bramante, architecte fort en

cours à l'époque, malgré qu'on lui reprochât la fragilité de ses constructions monumentales et peut-être aussi à cause de ce reproche dont Bramante ressentait tout le poids en présence d'un rival de la taille de Michel-Ange.

Ce n'était pas d'ailleurs le pont-levis que Jules II avait fait établir entre ses appartements et l'atelier de son sculpteur pour demeurer plus favorablement en communion avec lui et son œuvre, qui devait calmer l'hostilité naissante.

Bramante eut tôt fait, n'en pouvant supporter davantage, de persuader au Souverain Pontife combien il était de mauvais augure de construire son propre tombeau, et le pape capricieux et faible ne sut pas résister aux fâcheux pressentiments que lui murmurait la basse envie de l'architecte.

Il se dégoûta du projet, et Michel-Ange sut dignement supporter le choc de sa déception, tout en se vengeant avec hauteur par la suite, des auteurs de ce contretemps.

C'est Jules II qui n'ayant pas reçu de suite le célèbre artiste, comme il en avait l'habitude, s'entend dire par un huissier du palais qui lui rapporte les paroles de Buonarroti, « quand il me voudra, il me cherchera ailleurs qu'ici ! » ; c'est Bramante qui ayant conseillé le pape, pour perdre décidément le célèbre sculpteur, de lui faire peindre la chapelle Sixtine, lui procura l'occasion

inattendue de faire un nouveau chef-d'œuvre!

Il est vrai que le pape, furieux, envoya cinq courriers avec ordre de lui ramener de gré ou de force l'auteur de *la Pieta*, qui refusa d'obéir à l'injonction pontificale, malgré pourtant une menace de mort fort persuasive.

Michel-Ange, dont la dernière visite au Vatican avait été motivée par son désir de se voir rembourser, comme il avait été convenu, ses avances d'argent aux porteurs du marbre destiné à la sépulture, écrivit énergiquement : « Vous avez outragé un bon et fidèle serviteur, vous m'avez chassé comme un misérable, je ne retournerai plus près de vous, puisque vous ne voulez plus de la sépulture, je suis libre! »

Bref Jules II, au reçu de cette missive, transporté de colère, ordonna à Florence sous peine d'anathème, de guerre et de toutes autres vengeances spirituelles et temporelles, de lui livrer le rebelle!

Nouveau refus de Michel-Ange, qui préfère accepter les offres à lui faites par le Grand Turc de Constantinople! Mais Soderini n'entend point de cette oreille, il redoute d'entreprendre une guerre à cause de son ami, et voici qu'il lui décerne le titre d'ambassadeur de Florence!

Grâce à cette qualité, Michel-Ange inviolable, impose sa dignité à la tiare domptée.

Entre temps, cependant, les circonstances de-

vaient remettre en présence le pape et l'artiste qui se réconcilièrent au point qu'ils ne furent jamais meilleurs amis.

Après avoir donné sa bénédiction au grand homme Jules II le retint à Bologne où il s'était rendu, le combla de présents et lui commanda en bronze sa statue haute de cinq brasses.

Voici Michel-Ange à l'œuvre et son esquisse est bientôt soumise à ce pape si friand de sa propre représentation. Le personnage se tient debout, grandeur naturelle et la main droite semble donner la bénédiction, tandis que l'autre main est libre. « Mettrai-je un livre dans cette main ? » pense tout haut l'artiste. « Mets-y une épée, je ne suis point un liseur », ordonne le saint homme pacifique.

Puis voici la statue plus tard moulée en bronze à propos de laquelle Jules II demanda en riant à son auteur : « Ta statue donne-t-elle la bénédiction ou la malédiction ? »

Et Michel-Ange de répondre : « Saint-Père elle menace le peuple de Bologne de le châtier s'il n'est pas sage. »

Mais le peuple ne fut pas sage, jeta la statue par terre et l'on fit avec les débris du bronze une pièce d'artillerie appelé *la Giulia* ; quant au pape il ne devait point châtier car il mourut.

Mais n'anticipons pas.

De cette amitié reconquise datent les peintures de la chapelle Sixtine.

Michel-Ange n'aimait pas la peinture à l'huile. Il l'appelait « un art de femme ou d'oisifs et de paresseux ».

Aussi refusa-t-il de peindre à l'huile *le Jugement dernier* et exécuta-t-il ses toiles à la détrempe. Mais, s'étant aperçu que le public préférait la peinture à l'huile, plus éclatante et plus harmonieuse, il imagina de faire des dessins ou cartons et de confier à des artistes habiles le soin de les peindre

Au surplus Jules II avait triomphé de ses répugnances pour la peinture ; au « Je le veux » du pape il répondit par un « J'essaierai » qui garantissait sa réussite.

On sait la confusion de l'architecte Bramante devant le succès triomphal de cette œuvre à laquelle Michel-Ange, après avoir congédié le Granacio, Bugiardini, Agnolo di Donnino, des peintres amis qu'il avait appelés à son aide, s'adonna tout seul et dans le plus grand mystère.

« Quand donc auras-tu fini ? » questionnait le pape. « Quand je pourrai », répondait Buonarroti. « Tu veux donc que je te fasse jeter du haut de cet échafaudage en bas ! » poursuivait le saint homme, qui dut tomber lui-même de son haut, lorsque le génie de Michel-Ange lui apparut à

l'heure dite, c'est-à-dire à l'heure qu'il s'était fixée pour éblouir.

Il n'empêche que l'infaillibilité papale réclama des retouches. « Il y a des endroits qui veulent être couverts d'or », dit-elle. Ce à quoi Michel-Ange répliqua : « Je ne vois pas que les hommes portent de l'or, cela sera pauvre. Ceux qui sont peints dans le tableau étaient pauvres aussi. »

Au résumé, pour l'exécution de cette fresque qui représentait la création du monde, exécution qui avait duré vingt mois, Buonarroti reçut trois mille ducats, c'est-à-dire moins d'or que le pape n'en eût désiré... sur l'œuvre de son peintre.

Toutefois Raphaël qui profitait dans l'ombre du ressentiment de Bramante, ne fut point appelé à peindre l'autre moitié de la voûte ; ainsi échouèrent de mesquines combinaisons, d'autant plus déplorables qu'elles pouvaient aisément influer sur le caprice turbulent et autoritaire de Jules II, tout aussi prêt à commander qu'à décommander des chefs-d'œuvre, tout aussi dispos à favoriser l'existence des artistes qu'à les faire périr.

Jules II, selon E. Legouvé, « lansquenet manqué, si violemment brave ! si amoureux de la guerre et du sabre ! si heureux quand il pouvait mettre un casque sur sa tiare et aller se battre contre les Français ! »

Puis, voici que survient la mort de Jules II, et

l'on sait quel accueil les successeurs du pontife réservèrent au rêve grandiose de ce dernier.

Si les héritiers de Jules II reçurent l'ordre de faire terminer son tombeau par Buonarroti, celui-ci n'abandonna l'exécution de son œuvre qu'avec la permission — doux euphémisme — des représentants de Jules II, et cela suffit pour mettre un terme aux odieuses imputations contre le grand artiste, accusé ni plus ni moins de s'être refusé à poursuivre son travail aussitôt que le prix de la commande en fut versé. Après la mort de Jules II, son successeur Léon X, de la famille des Médicis, accapara Michel-Ange pour l'employer à la bibliothèque de Florence, puis ce fut au tour de Clément VII faisant signer au peintre de la chapelle Sixtine un traité par lequel il pouvait se permettre, sur les instances du duc d'Urbin, héritier de Jules, de ne pas faire le tombeau — le fameux tombeau — qui n'aura plus qu'une seule façade au lieu de quatre. Mais là ne s'arrêtent point les mésaventures de cette sépulture papale : Paul III, successeur de Clément, entre en lice ; « voilà trente ans qu'il désire que Michel-Ange travaille pour lui » ! Alors le grand homme se retranche derrière le contrat relatif au tombeau, aux proportions déjà diminuées d'un tiers. « Où est ton contrat ? que je le déchire ! »

Et voilà pourquoi le fameux tombeau, finalement,

s'évanouit. Michel-Ange, avec l'assentiment du duc d'Urbin, donna les trois statues qu'il avait faites et on le tint quitte du reste de la commande.

« Michel-Ange, obsédé le jour et la nuit par l'idée de la perfection dans l'art, la poursuit ; il croit la voir dans chaque bloc de marbre qu'il rencontre : « Elle est là ! Elle est là ! » se dit-il. Et soudain il emporte son marbre et s'enferme avec lui. Il taille, il taille; à chaque éclat de pierre il s'imagine que l'œuvre céleste va sortir sous son ciseau, et puis, quand il s'est consumé de travail et de peines pendant bien des jours, il entre un matin dans son sanctuaire, regarde son œuvre et, s'asseyant en pleurant, il dit : « Ce n'est pas encore elle ! » C'est ainsi qu'il faut expliquer le grand nombre de statues que Michel-Ange a abandonnées tout à coup à peine ébauchées. Un jour, il avait commencé une très belle statue du Christ, tout à coup il la laissa et quelque temps après la brisa d'un coup de marteau. Comme on lui demandait pourquoi, il répondit : « On m'a trop souvent pressé de la faire, et puis il y avait une petite tache dans le marbre. » (Legouvé.)

Et le grand génie ne goûte que l'originalité, ainsi : Un jour un peintre lui ayant montré un tableau où il n'y avait pas une seule partie qui ne fût copiée quelque part : « C'est très bien, dit Michel-Ange, mais je ne sais trop ce que deman-

dera votre tableau au jour du jugement dernier où tous les membres iront rejoindre leur corps, car voilà une tête qui appartient au *David* de Cimabué, une jambe qui a été prise au *Josué* de Giotto! Qu'est-ce qui vous restera? » Une autre fois, un sculpteur vint chez lui avec son enfant, et lui demanda son avis sur une statue qu'il lui apportait. Michel-Ange regarda la statue, puis, se retournant vers l'enfant, qui était très beau, il l'embrassa et lui dit : « Mon petit ami, vous avez un père qui fait bien mieux les figures en chair qu'en marbre ! »

A propos de son ardeur au travail : « Michel-Ange travaillait presque toutes les nuits et, afin d'être toujours prêt à commencer, il s'était fait un casque de carton sur lequel il plaçait une chandelle qui, de cette façon, envoyait la lumière droit sur le papier, sans qu'il fût forcé de la tenir. Vasari, qui souvent l'avait vu le casque en tête, ayant remarqué qu'il brûlait non de la cire mais des chandelles faites avec du suif de chèvre, lui envoya quarante livres de bougie... »

Ce fut sous le pontificat de Paul III que Michel-Ange acheva son *Jugement dernier*, admirable pendant de sa *Création* ; de cette époque datent encore les deux belles statues intitulées: *la Nuit* et *l'Aurore*. Sous la première, une main inconnue écrivit un jour des vers qui signifiaient :

« La nuit que tu vois dormir dans une si douce attitude fut sculptée par un ange dans ce rocher; elle vit, car elle dort ; réveille-la ; si tu ne me crois pas, elle te parlera. » Et Buonarroti répondit par la bouche de sa statue : « Il m'est doux de dormir, et surtout d'être pierre, tant que le malheur et la honte durent ; ne pas vivre et ne pas sentir m'est un grand bonheur ; ne me réveille point et parle bas. »

Voici maintenant une anecdote relative au *Jugement dernier*, ce chef-d'œuvre de puissance et de haut esprit dont le lecteur pourra juger *de visu* par une excellente copie signée : Sigalon, qui figure à l'École des Beaux-Arts de Paris.

Il s'agit de la défaite du maître de cérémonies Biagio de Cesena, qui, pour avoir estimé que la nudité des personnages représentés par Michel-Ange eût convenu davantage à une salle de bains qu'à une chapelle pontificale, fut représenté, par le célèbre artiste, en enfer, enlacé par un serpent !

Biagio était allé se plaindre au pape, qui lui demanda en riant à quelle place il figurait : « Dans l'enfer, répondit-il. — Hélas ! reprit le pape, s'il ne t'avait mis qu'en purgatoire, je t'en tirerais ; mais, puisque tu es en enfer, mon pouvoir ne va pas jusque-là. »

Quelque temps après, Biagio en arriva il est vrai, à ses fins auprès de Paul III, qui prescrivit à Daniel de Volterre de masquer par des draperies la nudité

incriminée; ainsi Daniel de Volterre avait bien mérité son surnom de *Culottier*!

Le *Jugement dernier* devait faire pendant à *la Chute des anges rebelles* que Michel-Ange n'exécuta pas, mais dont il a laissé des études remarquables ; d'ailleurs, outre sa quasi répulsion pour la peinture, Buonarroti, se trouvant désormais trop vieux pour peindre, va se livrer tout entier maintenant à l'architecture. Il construit le Capitole et la ravissante église de Santa Maria degli Angeli, sans compter tant d'autres monuments anonymes, bâtis d'après des esquisses que de tous côtés on venait lui demander.

L'œuvre de vieillesse enfin, de Michel-Ange, fut l'église de Saint-Pierre de Rome en rémunération de laquelle il déclara ne vouloir rien recevoir, exigeant que cette clause fût insérée dans l'ordonnance du pape Pie IV, qui lui avait commandé cette œuvre.

Ce noble désintéressement attira de nouveau à l'artiste de pires jalousies, source à leur tour des plus viles calomnies qui devaient empoisonner sa fin.

Michel-Ange tint tête pourtant, de tout l'effort de son génie, à la cohorte de ses ennemis. Cependant il dut se défendre contre leurs tracasseries à chaque nouvel avènement de pape (et l'on en créait souvent) autour duquel bourdonnait l'essaim furieux.



MOISE, par MICHEL-ANGE.

Un jour, notamment, le Souverain Pontife en fonction, ébranlé par certains qui s'ingéniaient à lui persuader que la voûte de l'édifice en construction (Saint-Pierre) n'était point solide, que les chapelles en étaient trop exiguës et le jour mal distribué, manda Michel-Ange et lui conta les reproches dont il était l'objet.

« Je voudrais entendre ceux qui parlent ainsi, dit simplement l'artiste. — C'est moi, reprit le cardinal Marcellus, alors présent. — Monseigneur, dit Michel-Ange, au-dessus de ces fenêtres qui selon vous, ne donnent pas assez de jour, il y en aura trois autres dans la voûte. — Vous ne me l'aviez jamais dit! — Je ne veux être obligé de dire, ni à vous, ni à personne, ce que je veux ou dois faire. Votre office est de faire venir de l'argent et d'empêcher que les voleurs ne le prennent. Quant au dessin de l'église, cela me regarde. »

Puis, se tournant vers le pape : « Saint-Père, vous voyez ce que je gagne à travailler pour vous, et si les peines que j'endure ne servent pas au salut de mon âme, je perdrai mon temps et mon œuvre. »

Il n'empêche que les persécutions ne se turent que devant l'extase du chef-d'œuvre, à son heure d'apothéose.

Refus d'argent, mauvais auxiliaires imposés, rien n'avait été épargné au grand homme qui de-

vait céder à la fatalité, malgré les précieux encouragements du grand-duc de Toscane, témoin de la souffrance de Buonarrotti.

« Venez à Florence, je vous promets tous les plus beaux monuments de la ville à exécuter ou à ordonner... » Mais Michel-Ange déclarait dans ses réponses au grand-duc ou à Vasari qui écrivait à sa place, qu'il ne voulait plus désormais penser qu'à la mort et à Dieu. Michel-Ange avait pris en dégoût même son génie. La mort exauça sa prière et mit le terme désiré à ses tourments, le 17 février 1563.

Il nous revient, en terminant cette notice, des souvenirs amusants qui réveilleront la tristesse de notre fin. Ces souvenirs ont trait au snobisme de tous les temps comme la sottise, et à la critique.

Michel-Ange voulant se jouer du snobisme de ses contemporains, plus disposés à célébrer les morts que les vivants, avait exécuté une statue de *Cupidon dormant* qui, jugée admirable par ses intimes, fut, sur le conseil malicieux de ceux-ci, enterrée par le célèbre artiste dans une vigne où l'on savait que des fouilles devaient bientôt être commencées.

Peu de temps après, la figure fut déterrée et vantée par tous les « connaisseurs » comme un des plus précieux restes de l'art antique : mais

Buonarroti avait brisé un bras de la statue qu'il conservait avec soin et à l'aide duquel il prouva aisément qu'il était l'auteur du fameux *Cupidon*.

On saisit dès lors le désappointement des soi-disant connaisseurs que notre génie ne manquait jamais, d'ailleurs, de « remettre à leur place » spirituellement.

Goûtez enfin ce trait relatif à la personnalité extraordinaire du génie qui nous occupe.

On conte que Buonarroti étant allé visiter Raphaël pendant qu'il peignait *le Triomphe de Galathée* au palais de la Farnésina, et ne l'ayant pas rencontré, prit un morceau de charbon et pour carte, lui dessina sur le mur une tête d'homme.

ANDREA DEL SARTO

Andrea *Vanucchi*, Andrea *Angeli* ou d'*Agnolo di Francesco* ou *Agnolo* tout court, nous est plus familièrement connu sous le nom ou mieux le surnom d'Andrea *del Sarto*, qui lui vint de son père, un pauvre petit tailleur de Florence, où il naquit en 1486.

Andrea savait à peine lire et écrire lorsqu'on le plaça en apprentissage chez un orfèvre.

Il avait sept ans, une jolie figure et une douceur résignée qui lui valurent d'abord l'indulgence de son patron, à défaut des compliments que sa préférence pour le crayon, en place des outils de l'orfèvre, ne pouvait justifier.

Puis, l'indulgence du patron se convertit en indifférence à l'égard de son apprenti qui ne demande pas mieux de profiter de l'aubaine pour dessiner davantage. La vocation est irrésistible, l'enfant ne fera jamais un orfèvre.

Voilà pourquoi nous le retrouvons chez un médiocre peintre nommé Jean Barile, qui a su tout au moins apprécier le bon goût des dessins d'Andrea et ne pas nuire à leurs vertus natives.

D'ailleurs, Barile ne se fait point d'illusions, le champ de son enseignement est limité et au besoin, les progrès surprenants de del Sarto se chargeront vite de le lui prouver

Il reste au médiocre peintre la ressource de consoler son infériorité dans la joie de favoriser le génie de son élève; au surplus, comme Barile est un très habile sculpteur sur bois, l'honneur de l'initiateur sera sauf.

Barile, qui a cependant gardé trois ans Andrea, s'incline donc devant Pierre de Cosimo, un des meilleurs peintres florentins à l'époque, et lui remet sans rancœur les destinées artistiques de celui qui a si tôt éclipsé ses propres moyens.

De telle sorte que ce fut Cosimo qui recueillit le meilleur de la gloire de son modeste collègue, bien qu'il ne tarda pas lui-même à s'apercevoir qu'il n'était plus à la taille du débutant.

Ainsi se consolent les talents d'être égaux devant l'écrasement du génie, surtout lorsqu'ils peuvent, si peu soit-il, s'attribuer le mérite de ce génie.

Comment expliquer l'habileté initiale de Sarto? Cette habileté qui semble être le résultat d'une existence précédente et dont le miracle déconcertant, fortifié par une étude aussi aisément acquise, semble insulter au labeur opiniâtre progressif des autres!

A pas de géant, avec une audace extrême, ce

doux, ce craintif, ce timide, progresse. Sarto a du génie tout comme les fleurs sentent bon, sans savoir pourquoi et, aussitôt une grande modestie monte de son cœur en reconnaissance de tant de succès qu'il n'ose déclarer mérités.

Au moindre instant de liberté, en dehors des heures de travail, les jours de fêtes même, Andrea va dessiner d'après les cartons de Michel-Ange ou de Léonard de Vinci, qui l'ont ému aux larmes et qui seront désormais ses véritables maîtres.

Se reposant de la puissance et de la majesté de Buonarroti dans la grâce hautaine et le charme de Léonard, le jeune artiste communie secrètement avec le dessin, la composition, le sentiment et la couleur de ceux qu'il a choisis pour leur confier sa flamme.

Silencieusement il monte vers eux et leur arrache leur secret peu à peu, tandis que tant d'autres jeunes gens de la ville et du dehors venus étudier comme lui ces sublimes modèles, semblent n'entendre rien aux mystérieuses paroles échangées.

Il apparaît que cette divine initiation fut la cause de la faiblesse de Sarto, qui, à l'âge où l'homme se sent ordinairement si fort, si audacieux, éprouvait le besoin de s'appuyer sur un bras plus solide que le sien.



LA CHARITÉ, par ANDRÉA DEL SARTO.
(*Musée du Louvre*).

Peut-être était-ce le fruit de sa modestie ou bien encore courbait-il le front sous le poids délicieux des confidences géniales qu'il avait reçues !

Or, ce désir d'expansion conseillé par des sentiments délicats et réservés, devait rencontrer la sympathie d'un nommé Francia Bigio, élève de l'académie, où fréquentait Andrea. Pauvres tous deux, ils mêlèrent fraternellement leur détresse pour la rendre moins douloureuse, ils prirent une chambre en commun et se déclarèrent prêts à exécuter toute besogne de peinture qu'on leur confierait.

Le travail ne leur manqua pas ; ils peignirent entre autres les rideaux qui couvraient l'autel majeur des Servites, s'employèrent à des raccords et restaurations où l'idéal n'avait aucune part mais où leur faim trouvait le plus souvent son compte.

Bref, les deux amis connurent les longues causeries qui font paraître si courtes les nuits étoilées où le regard s'égare volontiers, lorsque l'on a satisfait aux ravalantes nécessités.

Aussi bien ce fut souvent une longue causerie d'art qui remplaça le repas...

Pourtant les membres de la Compagnie des Déchaussés, sous l'invocation de saint Jean-Baptiste, ne tardèrent point à discerner le talent de nos artistes ; mais ils étaient peu fortunés eux-

mêmes, et leur clairvoyance artistique devait seulement leur tenir lieu de largesse.

Ils s'offrirent donc le luxe de convier les deux associés à orner de douze sujets à fresque et en grisaille, représentant la vie de saint Jean-Baptiste, le lieu de leur réunion.

Étant donné la nature craintive de del Sarto, on suppose que Francia dut seul négocier cette affaire, mais c'est à del Sarto qu'il incombait de remplacer avantageusement l'aplomb qui lui manquait.

Dès sa première composition il fit, dit-on, une si belle chose qu'il obtint aussitôt crédit, honneur et réputation. Tout le monde venait voir l'œuvre de del Sarto, tandis que son auteur baissait timidement les yeux comme s'il était étonné et troublé à la fois de ces éloges et de la facilité avec laquelle il les avait provoqués.

Dès lors les commandes affluèrent, et Francia précise à ce moment ses aptitudes commerciales, il entraîne son camarade dans un des plus beaux quartiers de la ville, il hausse le prix de la société...

Comment s'étonner maintenant, que la fierté d'Andrea ait été blessée du caractère singulièrement mercantile de son associé? Voilà l'origine de leur dissentiment et, la démarcation entre les deux talents s'accentuant au fur et à mesure des

commandes, il n'en fallut pas davantage pour que la rivalité n'introduisit la jalousie au sein de cette collaboration et, après la jalousie, la brouille.

D'ailleurs il ne sera plus question maintenant de Francia Bigio, dont le nom est éclipsé totalement par celui de del Sarto. Le tuteur des mauvais jours est mis au rancart, le poussin a brisé audacieusement sa coque, maintenant l'ingratitude lui est légère : les grands hommes ont leur revers.

Voici ensuite, l'étroite amitié d'André pour Jacob Sansovino, sculpteur de talent.

Toutefois, si les mêmes conversations recommencent à glisser sur l'idéal comme au temps de Francia, il faut avouer que le nouvel ami avait des qualités artistiques plus réelles. Une foi moins vénale que celle de l'associé des mauvais jours stimulait en effet le dernier confident; la preuve en est que le nouveau groupe hérita d'une égale science qui, étant donné l'expression technique différente, ne devait aucunement se nuire.

André logeait alors près du couvent des Servites et, si l'audace du jeune peintre s'était accrue dans son art, il n'en était pas de même de « l'homme d'affaires », qui doit malheureusement doubler quelquefois l'artiste.

C'est ce que n'ignorait point le pieux adminis-

trateur de ce couvent. Où êtes-vous à ce moment, mon cher Francia Bigio ?

Sous le couvert, donc, de la religion, en exagérant encore l'évidente modestie des moyens dont le moine disposait, l'exploitation de del Sarto commence.

L'église et les cours du couvent des Servites n'étaient qu'à moitié peintes par les premiers maîtres qu'avait eus la ville de Florence ; l'occasion était superbe pour Andrea de combler cette lacune ; cela lui rapporterait une gloire sans pareille d'autant que Francia — le pauvre Francia — sollicitait la commande avec un désintéressement absolu et qu'il y avait intérêt sans doute pour Andrea de ne pas confier à d'autres l'occasion, qui sait, de faire un chef-d'œuvre...

Tel est à peu près le discours que le moine tint à son cher voisin. Quant au prix de ces travaux, il n'en était pas question naturellement. Qu'arrive-t-il alors ? Andrea pris au piège accepte de faire chacun des tableaux en question pour... dix ducats, à condition, toutefois que personne d'autre que lui ne serait pressenti pour l'aider...

C'est ainsi que Andrea del Sarto se mit à retracer avec son pinceau la vie de saint Philippe, patron des frères Servites, en homme qui songe plus à l'honneur qu'à l'argent, et, à mesure qu'il approchait, la Providence, sans doute pour le ré-

compenser de son désintéressement, exaltait son génie dans des formes toujours plus pures et plus admirables.

Pour être impartial, il faut noter que cette vile spéculation que nous venons d'exposer — spéculation qui, par un retour singulier des basses actions devait tant profiter à sa victime — est plutôt rare chez les religieux à ces époques où, au contraire, ils favorisent l'art de toutes leurs forces et par tous les moyens d'hospitalité et de rémunération généreuses, princières même.

Mais passons, une brebis galeuse ne contamine qu'un troupeau et, au monastère de Saint-Salvi, hors la ville, où nous retrouvons ensuite Andrea, il n'y a que de pures brebis et... tout n'est que compensation.

Notre grand peintre, en effet, n'a qu'à se louer de ce deuxième travail qui, indépendamment de son gain plus avantageux, va se joindre au premier pour chanter sa gloire et l'établir définitivement.

Voici del Sarto reconnu pour le premier peintre de Florence.

Néanmoins l'histoire insiste sur l'exploitation des moines et sur la pauvreté qui en résulta pour celui qui en était la victime ou mieux, le héros.

La vie d'Andrea del Sarto, au reste est, maté-

riellement, un long étalage de vicissitudes et, bien que l'on vante toujours la prodigalité du xvᵉ siècle, il n'apparaît point que notre peintre en ait beaucoup bénéficié.

N'est-il pas permis de penser que tous les artistes de l'époque en fussent arrivés à semblable extrémité s'ils ne s'étaient défendus contre leurs exploiteurs ? S'ils n'eussent été, enfin, d'habiles négociateurs ?

Aussi bien la nature confiante d'Andrea était la cause de son malheur; son besoin d'aimer, encore, issu de sa faiblesse et de cette confiance, lui présentaient tantôt l'amitié et tantôt l'amour comme autant de déboires et de déceptions.

Son ami Sansovino quitte Florence. Ne pouvant vivre sans aimer, Andrea s'éprend violemment d'une femme mariée qu'il épouse aussitôt veuve.

C'était le coup de grâce. On représente cette femme comme un démon et Andrea l'aime comme un ange. Au lieu de l'âme sœur où le doux artiste comptait s'épancher, il rencontre un cœur sec, un esprit mauvais, une tête folle.

Et c'est le ridicule qui s'implante sur le front d'un grand homme, sous les auspices de cette compagne dont la beauté est une affiche qu'elle promène honteusement parmi la ville.

Au cours de ses méfaits, cette femme constate

l'aveuglement de celui qui l'adore; elle en profite et accentue son dévergondage. Bref cette créature règne en mégère au foyer d'Andrea, elle y fait la loi, gourmandant les élèves du maître ou bien les favorisant extrêmement.

C'est ce démon qui pose à del Sarto ses têtes de Madones! Toutes ces têtes ne doivent leur reproche de se ressembler toutes, qu'à l'amour incroyable de ce mari pour cette femme dont la beauté du visage lui cachait si extraordinairement la noirceur de son âme!

Entre temps, il est vrai, Andrea emprunta à Albert Dürer qui, déjà, commençait à voir ses œuvres se répandre en Italie; mais il ne faut point faire un reproche à un artiste de s'inspirer d'un autre, et la facilité extraordinaire du peintre florentin ne pouvait être suspecte que d'un attardement contemplatif.

On répondra que nous cherchons une excuse à la copie de certains Dürer par Andrea et l'on nous rappellera que notre artiste ne se fit pas scrupule, un jour, de se faire bâtir une maison avec les fonds que François Ier lui avait confiés pour acheter des tableaux en Italie...

Certes, tout est dans tout, et les artistes de la Renaissance, aussi chrétiens qu'ils soient, ne brillent ni par l'humilité, ni par la douceur, ni peut-être par la reconnaissance; aussi bien con-

céderons-nous que del Sarto ne fut point toujours l'homme désintéressé et « roulé » des débuts.

L'expérience de la vie, ses besoins, s'opposent à l'éternelle duperie, et c'est justice. Ainsi, avant que notre Florentin ne vint en France, son heure d'apothéose, les marchands firent fortune avec ses tableaux ; on conçoit donc qu'à un moment donné l'artiste ait désiré à son tour profiter de ses parasites.

D'ailleurs, Andrea ne se recommanda pas par lui-même, il ne l'eût jamais osé, mais ses œuvres s'en chargèrent. Deux de ses tableaux plaisent à François Ier, qui demande leur peintre ; celui-ci hésite devant la beauté de sa femme qu'il faut délaisser, mais ses amis le déterminent.

Il va enfin gagner de l'argent ! En attendant, l'argent doit seul lui permettre de partir et, dès qu'il l'a reçu, Andrea del Sarto débarque gaiment à Paris.

Dès les premiers jours, le célèbre peintre florentin est fêté par les Français, dont la manière enthousiaste consiste surtout à être injuste vis-à-vis de ses propres nationaux ; on va voir Andrea peindre, tous ses gestes font merveille ; il n'y a, au reste, qu'à s'incliner devant le génie brillant de ce maître d'exportation.

Jean Cousin a gardé le secret de peindre à l'huile ; il s'est simplement contenté d'aider au

mouvement de goût et d'idéal qui va dans son pays permettre d'acclamer l'art étranger!

Et encore, à cet instant, ni le Rosso, ni le Primatice, ni Benvenuto Cellini n'ont ébloui la France au point qu'elle ne puisse rien voir en dehors d'eux!

Que d'artistes français déjà, cet engouement, même justifié comme il l'était, dut anéantir!

Bref l'art italien est à la mode; on ne peut douter qu'il soit supérieur, et il nous le fait bien sentir par sa splendeur et son écrasement.

Pour en revenir à del Sarto, sa simplicité et son ingénuité, tellement d'accord avec la limpidité de son art, lui méritent certainement les faveurs qui ne font que croître autour de lui.

Il ne quitte pas néanmoins d'une minute ses chers pinceaux; il est vrai qu'en peignant sa fameuse *Charité* (Musée du Louvre), il pense tellement à sa femme que jamais celle-ci ne fut aussi ressemblante!

En attendant l'effet diabolique final, la signora Andrea se résigne à n'être qu'une Muse inspiratrice.

Et l'artiste, à qui son génie fait comme une couronne, traite de prince à prince avec le roi de France, en lui offrant en présent cette *Charité* superbe qu'il vient de terminer.

Il était enfin sur le chemin de la fortune, lorsqu'un jour, pendant qu'il travaillait pour la reine

mère à un *Saint Jérôme* en pénitence, il reçut une lettre de sa femme!

L'effet de cette lettre fut instantané. Que contenait-elle? on l'ignore, sans doute quelques mots magnétiques qui, à défaut d'un rappel formel, électrisèrent le cœur un instant endormi du malheureux mari et lui conseillèrent d'abandonner la gloire et l'argent pour l'amour.

Toujours est-il qu'après avoir demandé à François Ier la permission de s'en retourner, après avoir « juré sur l'Évangile » de revenir avant peu de mois, Andrea partit.

De la sorte le *Saint Jérôme* commencé demeura inachevé, et notre grand peintre, après avoir failli à son génie, à son serment, puisque jamais plus on ne le revit en France, va de nouveau connaître l'amertume conjugale avec son cortège de publiques turpitudes, tout le désordre enfin de la beauté sans vertu qui devait entraîner la lâcheté de son adorateur.

Qui plus est, Andrea, comme nous l'avons dit précédemment, a dilapidé les avances d'argent que François Ier lui a faites, la débâcle est complète.

Maintenant, la signora Andrea, ses charmes rehaussés de l'éclat de bijoux tapageurs, continue plus que jamais à traîner dans la boue le cœur de son esclave. Est-ce donc dans l'indélicatesse



SAINTE FAMILLE, par ANDRÉA DEL SARTO.
(*Musée du Louvre.*)

conseillée par la lâcheté que del Sarto va sombrer?

Les mémoires du temps sont impitoyables à cet égard ; ils nous montrent le grand artiste incapable de réagir contre sa faiblesse, hésitant à rentrer en France, retenu par la honte et finalement cloué au sol de Florence.

Un jour, cependant, on croit que del Sarto va se réhabiliter vis-à-vis de son Mécène ; il entame un *saint Jean-Baptiste* qu'il a l'intention d'envoyer au grand-maître de France, pour qu'il tâche de le faire rentrer en grâce auprès du roi.

Malheureusement le beau geste est arrêté dans son envol par la fatale inertie coutumière, et le cadeau ingénu du célèbre peintre, dont François Ier n'eût pas manqué d'être touché, se convertit sans doute en un baiser veule, à la promesse d'un ruban.

Et voici que le *saint Jean-Baptiste*, qui devait plaider le pardon d'Andrea avec la même ferveur qu'il avait désigné le Christ au peuple comme le Messie, fut vendu à Octavien de Médicis.

Dès lors commence pour notre artiste une nouvelle série de déboires ; nul n'est prophète en son pays, est le proverbe qu'il devra amèrement méditer. Où sont l'enthousiasme et les largesses des Français ?

La misère recommence. Les peintres sont nombreux et les Florentins sont gâtés ; songez que

Léonard de Vinci et Michel-Ange ont passé par là, et Andrea n'a plus ensuite que la ressource de replier les ailes de son génie pour faire du métier.

L'époque, néanmoins, est favorable à l'espoir, le goût de l'art se répand, les moines recherchent de plus en plus la joie de la fresque qui semble un sourire sur leurs interminables murs ; bref, tout le monde désirait de la peinture, mais il eût fallu qu'Andrea, pour profiter de l'aubaine, sût se faire payer !

Et toujours nous nous heurtons au même manque d'énergie, source d'abus préjudiciables à l'emploi de ce talent qui se surmène.

Pourtant, une fois, l'artiste retrouve ses forces viriles ; il est vrai qu'il s'agit de son art, et nous avons vu qu'à ce propos seul il est intransigeant. Voici l'anecdote : « Un certain Baldo Magini de Prato ayant besoin d'une fresque dans une habitation nouvelle, avait presque choisi André parmi les peintres dont on lui avait parlé, quand Nicolo Saggi Sansavino se remua tant et se fit si chaudement recommander qu'il obtint le travail.

« Toutefois on envoya chercher Andrea pour l'aider, à peu près comme il arriva jadis qu'un sculpteur inconnu, nommé Marochetti, écrasé de commandes par la faveur de M. Thiers, voulut bien appeler Antonin Moine pour tailler du marbre

sous ses ordres. Andrea, dans la croyance que la fresque lui était donnée, vient à Prato ; mais, arrivé là, il trouve Nicolo.

« Celui-ci s'était si bien emparé de l'esprit du bourgeois, et en avait conçu un tel enivrement qu'il proposa à André de parier toute somme qu'on voudrait de faire mieux que lui.

« L'autre alors répondit, malgré son peu de courage habituel : « Voilà mon garçon qui n'est à « l'atelier que depuis peu ; si tu veux lutter avec « lui je mettrai pour son compte ; mais, quant à « moi, sache que je ne puis accepter ; car, vain- « queur, je n'en retirerais aucune gloire, et, vaincu, « ce serait une si grande honte qu'il m'en faudrait « mourir. »

« Puis se tournant vers Baldo : « Donnez l'ou- « vrage à Nicolo, ajouta-t-il, il le fera de façon à « plaire à ceux qui vont au marché, » et du même pas, il revint à Florence.

« Il entendait, je suppose, que les ânes sont les animaux qui vont le plus au marché. »

Ce trait de dignité est banal dans l'histoire de l'art ; mais il nous prouve que le génie, à toutes les époques, eut maille à partir avec les faux talents et l'intrigue, qui sont éternels comme le beau et le laid entre les mains de la mode.

Aussi bien le génie de del Sarto ne devait en imposer que lorsque son cœur se fut glacé, c'est-à-

dire lorsque sa supériorité n'était plus à craindre et d'autre part il semble qu'alors les hommes étaient éblouis par Vinci et Buonarroti, colosses admirables, dont le génie n'était point généreux, tant il était écrasant.

Michel-Ange, en voyant le *Christ au sépulcre* d'Andrea, s'écria pourtant : « Voilà un tableau qui aurait fait suer le front de Raphaël lui-même ! » Il est vrai qu'à ce moment l'auteur de cette belle page était mort.

Hommages tardifs, communs à la gloire qui germe plutôt sur les tombeaux.

Mais revenons à Andrea. Nous le retrouvons plus faible et plus découragé que jamais, tandis que son génie était de jour en jour plus triomphant.

Avez-vous remarqué qu'il est de si jolis visages, de telles intelligences si subtiles que l'on ne peut s'imaginer qu'ils vivront longtemps? Nous verrons le génie frais de Raphaël mourir dans sa fleur, celui d'Andrea del Sarto ne devait point davantage s'éterniser vivant.

Quelle différence entre la grâce nerveuse de Sanzio, entre son existence facile et la distinction efféminée de del Sarto, au génie si proche du peintre de *la Sainte Famille*, aussi éphémère mais si misérable !

Et néanmoins l'œuvre de del Sarto, dans son

jet si souple, si vivant, si gai par le ramage de son coloris, semble refléter une âme heureuse et paisible.

Fut-il jamais un artiste qui fût moins l'homme de son œuvre !

En poursuivant notre biographie, nous ne faisons que gravir le calvaire de notre héros. Voici sa fin.

La peste désole Florence (1527), del Sarto se rend hors la ville au monastère de Saint-Salvi où nous le vîmes déjà travailler au début. C'est là qu'il peint sa fameuse *Cène* aussi sereinement que le terrible fléau accumulait ses victimes. Isolé en son art, Andrea se place sous sa protection, il ne voit ni n'entend rien d'autre que sa foi ; aussi cette *Cène* lui rend-elle mot pour mot la faveur avec laquelle il la créa, au point qu'une légende quasi divine se rattache à sa miraculeuse beauté.

Il paraît que deux ans après l'exécution de ce tableau, Florence ayant été assiégée par les troupes impériales à la solde du pape qui venait y rétablir son gouvernement, les soldats furieux de ne pouvoir emporter la place, ravagèrent pour se distraire les faubourgs et les édifices des environs.

Or, comme ils avaient déjà dévasté le couvent de Saint-Salvi, ils arrivèrent soudain au réfectoire où se trouvait la *Cène* qui transporta d'une telle admiration ces vandales, qu'ils s'arrêtèrent tout

à coup en leurs dégradations et se retirèrent silencieusement.

On sait que les Florentins, qui avaient chassé les Médicis et désiraient vivre en république, furent impuissants à repousser l'ennemi et contraints de se rendre ; sans compter que l'agglomération des soldats devait ajouter à leurs déboires en apportant la peste.

Soit qu'Andrea en ait été atteint, soit qu'il eût souffert de privations durant le blocus, il se trouva un soir gravement malade et s'alita. Devait-il partager le sort de Titien en succombant au fléau ou celui de Raphaël terrassé par la faiblesse? Toujours est-il que le vide se fait autour du lit du moribond ; médecins et amis s'éloignent du « pestiféré » ; et nous chercherions même vainement, à côté d'Andrea qui va rendre le dernier soupir, la femme qu'il adora.

La signora demeure le mauvais génie qui reste à la porte du trépas pour en souligner la détresse : elle a fui devant l'épidémie, et nous la retrouverons en effigie, décharnée, hideuse, telle la mort elle-même, étranglant Andrea après deux jours à peine de souffrances.

Andrea n'avait que quarante-deux ans, et il s'éteignit sans la consolation douce de ce regard de femme qui était tout pour lui malgré son masque déconcertant d'ingratitude.

Andrea était né pour le martyre, et son œuvre, répétons-le, ne garde nulle trace de ses larmes; sans doute parce que l'artiste divin ne reçoit son inspiration que d'en haut et qu'il ne produit que pour l'immortalité.

Aussi bien l'histoire a pu exagérer les vicissitudes de notre personnage, avec le grossissement particulier aux miettes du passé que l'on veut assembler coûte que coûte et, s'il ne nous déplaît point, pour notre contraste, de voir un artiste génial persécuté en son cœur par un monstre au visage d'ange, nous pouvons tout au moins penser que le coloris radieux de Andrea del Sarto est là pour figurer les rayons du soleil qui dut maintes fois éclairer joyeusement une vallée de larmes.

L'appréciation de la manière d'Andrea del Sarto se résume dans son originalité. Ce peintre « sans défaut », comme on l'appela, ne procède effectivement de personne, rien n'a marqué son empreinte sur lui, ni ses admirations, ni son chagrin. Sa faiblesse de caractère l'a mis à l'écart, en marge des méchants, de leurs haines et de leurs discordes; son dessin est pur comme sa couleur est fraîche de n'avoir jamais été touchée. Ses compositions sont également habiles et ingénieuses parce qu'on ne les vit nulle part; en un mot del Sarto est une sensitive ; il ne lui manqua que cette ardeur fougueuse, que cette impétuosité qui

soudain animent l'œuvre, l'emportent et la font se cabrer au-dessus d'une uniformité, même géniale.

Le pauvre Andrea fut enterré obscurément dans une église voisine de sa propre maison, et l'on raconte que les dessins du maître furent volés nuitamment à son héritier Domenico Conti par un artiste jaloux qui les anéantit.

Ainsi donc le malheur devait poursuivre del Sarto jusque dans la mort, et même l'épitaphe de marbre qui précisait l'emplacement de sa tombe, fut presque aussitôt arrachée par les chefs de l'Eglise, blessés qu'on l'eût mise sans leur autorisation !

Mais qu'importe à l'œuvre d'un tel artiste que les mortels s'acharnent à sa mémoire !

RAPHAËL SANZIO

Le nom de Raphaël est doux comme la vision de son art, et la fin prématurée de ce grand peintre ajoute encore au charme mélancolique dont on aime à auréoler les génies parce qu'on se les figure à plaisir aussi rares qu'éphémères. Aussi bien Raphaël était beau et la magie du souvenir affectionne la beauté associée au chef-d'œuvre, comme si cela était obligatoire, comme si l'un se devait à l'autre, infailliblement.

Raphaël laisse encore dans la pensée le parfum d'un amour éternel dont la douceur de son nom et la grâce de son visage sont synonymes ; de fait, l'image de la Fornarina apparaît lorsque l'on évoque les traits de Sanzio, puisqu'il mourut pour elle! Et ne voilà-t-il pas la raison pour laquelle le grand artiste nous est déjà sympathique avant même qu'il ne se soit imposé à notre admiration par son art.

Autre effet de mirage : la légende d'une technique improvisée chez Raphaël, du seul fait de son génie!

Qui nous dira, malgré le don de ce maître déjà célèbre à vingt et un ans, la vérité sur le labeur facile, encouragé certes, mais labeur quand même, auquel Sanzio dut se livrer pour aider à l'essor de son génie?

Conçoit-on, en vérité, le miracle d'un savoir instantané chez un tel artiste, d'un talent aussi parfait, sans rabaisser son mérite?

Les fruits savoureux de l'étude progressivement mûris sont les seuls savoureux; de déduction en déduction, d'efforts en efforts, sous le soleil de l'imagination exaltée d'idéal, le fruit se dore jusqu'à ce qu'on le cueille, et il nous apparaît que ce sont ces étapes du désir de le cueillir à maturité qui nous font savourer ce fruit avec plus de joie!

D'autre part lorsque l'on examine notamment les dessins de Raphaël, la science que l'on y respire est telle qu'elle rougirait un peu de n'avoir point été apprise, et la facilité seule avec laquelle elle se donna, après s'être fait désirer plus ou moins longtemps, suffit à la satisfaction du don.

Mais le nom de Raphaël est prestigieux, et notre admiration se complaît dans la fiction, parce qu'elle ne veut se figurer les artistes de la Renaissance, — cet arc-en-ciel qui se lève au sein de l'histoire de l'Art, — que cousus d'or et de soie, artistes par la grâce de Dieu seul!

Songez donc aux costumes délicieux que portaient ces génies descendus de l'Olympe tels quels, à moins qu'ils ne sortent tout neufs d'une odorante cassette capitonnée de satin !

D'ailleurs cette ambiance d'enthousiasme dispose confortablement l'appréciation en lui imposant de la vénération pour les âges disparus dans une poussière d'or et, puisque l'œuvre est à la hauteur de l'heureuse disposition devant laquelle elle se présente, l'art ne peut que se réjouir d'un cadre approprié.

Autre légende : la fécondité extraordinaire d'un artiste mort à trente-six ans.

Comme si la fécondité ajoutait à la qualité d'une œuvre, et pour mieux rabaisser sans le savoir le vol du génie, qui plane plus souvent qu'il ne se pose.

Toujours la thèse de la facilité extrême vient attenter, sous forme d'extase, à la maturité de la pensée qui seule est la source du chef-d'œuvre ! Fort heureusement pour Raphaël, il sut se faire aider « ... il conçoit, il esquisse ; il passe à Jules Romain qui ébauche, Jules Romain passe à Penni qui achève ; puis Sanzio reprend et retouche ; puis les autres élèves copient et répandent les œuvres du maître ; le travail se distribue comme d'un roi à ses ministres ; c'est faire de la peinture, dit E. Legouvé, auquel nous empruntons ces lignes,

comme on administre un royaume, c'est peindre comme Napoléon régnait ; tout cela c'était Raphael ! »

Mais voilà ! de même que le jardin du *Petit Chaperon rouge*, est tout embaumé de fleurs aux parfums et aux couleurs sans pareils, il faut que, dans l'imagination respectueuse, les génies aient fait des choses encore plus incroyables que leurs chefs-d'œuvre ! Raphaël Sanzio, en pourpoint de velours brodé d'or, en maillot de soie, les épaules cachées par un lourd manteau, peignant une Madone (comme s'il n'avait peint que des Madones !) d'une main, tandis que de l'autre il caresse la chevelure blonde de la Fornarina ! Quel joli tableau où le faux du personnage évoqué s'excuse de l'admiration méritée pour une œuvre extraordinaire ?

Et de quel pinceau ensorcelé peint ce personnage des rêves ! Riche avec cela comme tous les princes charmants des contes de fées ! Et si bon !

Tous ces chefs-d'œuvre défilent alors en beauté, en richesse et en bonté sans que jamais Raphaël n'ait quitté un instant son béret légendaire pour les créer de son pinceau magique, sans qu'il n'ait dégrafé pour une minute son pourpoint !

Il est vrai que la vie du peintre de *la sainte Famille*, si toutefois elle descend des nues inutiles n'en demeure pas moins véritablement belle, tant elle fut heureuse et magnifique.



LA VIERGE AU VOILE, par RAPHAEL SANZIO.
(*Musée du Louvre.*)

Il suffit de la dire telle quelle pour n'être point désenchanté.

Rafaëlo Sanzio naquit un vendredi saint, à Urbino, en 1483, de même qu'il mourut un vendredi saint, d'où la constatation de quelque lien mystérieux entre le Christ et Raphaël, par quelques biographes, qui n'est point faite pour déplaire encore à la légende !

Il suffit aussi que la famille de Raphaël ait déjà compté cinq peintres parmi ses membres, pour que notre héros apparaisse en relief, dépassant bientôt son père Giovanni, aussi vertueux que piètre artiste.

Passons sur l'enfance de Sanzio, enfance pieuse et débordante de sollicitude, comme il sied à toute exception notable, surtout lorsque l'exception a fait ses preuves, et nous voyons Raphaël remis d'abord à Timoteo Viti comme un précieux bijou.

Viti, dont le nom n'a guère marqué dans la postérité, avait son atelier à Urbino même, d'où le choix de ce maître, davantage pour la proximité de ses conseils que pour leur valeur, car si le père de Raphaël était un peintre d'un talent sans éclat, il était, nous dit-on, d'un esprit très cultivé. Voici pourquoi, après avoir préjugé de son propre mérite et douté bientôt aussi de l'enseignement de Viti, aussitôt surpassé qu'égalé, Giovanni Sanzio

se décida à confier son enfant génial au Pérugin (1499).

Le Pérugin habite Pérouse; l'arrachement filial est complet; mais, fort heureusement, le maître aime bientôt l'élève à l'égal d'un fils, au point même que le maître n'en voulut point à son élève de l'égaler très vite et au besoin de le quitter de bonne heure pour apprendre davantage ailleurs.

Il est des ingratitudes dont les pédagogues sont fiers, et le dessin de Pérugin, sans grande science, et sa peinture sans audace, ne purent que se féliciter d'être excellemment imités, avec le secret émoi peut-être d'avoir l'honneur d'être surpassés.

Déjà à ce moment on cite de Raphaël un excellent *Mariage de la Vierge* qu'eût, dit-on, signé un Pérugin plus souple, ce qui n'est pas un moindre hommage pour un débutant!

Nous parlons de cette œuvre que nous ignorons d'après l'enthousiasme de quelques auteurs qui la contemplèrent, à Milan, au sortir d'une boite que l'on n'ouvre qu'à certaines heures, paraît-il. Et, s'il est vrai que naguère un Anglais offrit cent mille francs de ce précieux tableau, nous n'hésitons point à croire qu'il en vaut maintenant davantage; mais cela a-t-il quelque rapport avec sa valeur intrinsèque? Songez que Raphaël n'a que vingt et un ans à peine!

Bref, Sanzio, qu'il serait sans doute téméraire d'acclamer déjà, brûle d'aller à Florence auprès des maîtres et, sous les auspices de la duchesse d'Urbin, le voici adressé au gonfalonier Soderini.

Interrompons un instant notre récit pour donner le portrait de notre personnage peint par E. Legouvé : « ... Sa taille était petite (il avait cinq pieds deux pouces et demi) ; mais tous ses membres s'harmonisaient dans un ensemble plein d'élégance ; il avait le visage ovale, le teint un peu olivâtre, les cheveux bruns et longs, point ou peu de barbe, des yeux noirs, doux et voilés ; un cou de femme, long, blanc et rond ; les dents éclatantes de blancheur : dès qu'on le voyait, on l'aimait... »

De la beauté et un talent prodigieux, voici sous quels auspices le jeune artiste fit son entrée à Florence, la nouvelle Athènes, comme on l'appelait!

Quel était, au moment de sa majorité, le « bagage » artistique de Raphaël, avant qu'il ne quitte Pérouse?

Jugez-en par ce résumé de chefs-d'œuvre : *la Vierge Solly*, *la Vierge au livre*, *la Vierge entre saint François et saint Jérome*, *le Couronnement de la Vierge*, sans compter des fresques et des cartons!...

Certes des influences nombreuses se lisent dans

ces pages de début, celles de Pérugin et de Pinturicchio notamment, ne sont point douteuses; mais avec quelle supériorité dans la délicatesse de la touche, avec quel goût supérieur de la grâce et du moelleux Raphaël a mis son empreinte et comme affirmé sa décisive personnalité!

D'ailleurs, nous verrons qu'au cours de sa lumineuse carrière, « ce génie acquis plutôt qu'un génie spontané à la manière de Michel-Ange » ne se fit point scrupule de s'appuyer sur la manière des autres peintres. Après avoir surpassé l'imitation de Pérugin, il alla plus loin que Léonard de Vinci, non sans avoir préalablement surpris le dessin et l'expression de ce grand maître, de même que la vivacité du coloris de fra Bartolomeo lui fut une révélation profitable et que la puissance de la peinture de Michel-Ange décida de l'ampleur de son dessin.

Au surplus, il faut constater que Raphaël a basé sur ces nobles contacts sa parfaite originalité, à la façon d'une fleur mêlée à d'autres fleurs, embaumant davantage du parfum des autres peut-être, mais avec un parfum bien personnel et caractéristique.

Bref, voici Raphaël à Florence, puis à Sienne où l'antique lui conseille le groupe ravissant des *Trois Grâces* et le minutieux joyau qu'est *le Songe du Chevalier*, et enfin nous le retrouvons de retour

pour quelque temps à Urbino, où il donne le *saint Georges* et le *saint Michel* que nous pouvons admirer au musée du Louvre.

Avant donc de se fixer à Florence pour quelques années, nous voyons Sanzio glaner à droite, à gauche, soit de la beauté, soit des relations qui lui viennent en foule, tout comme les papillons accourent à la lumière.

C'est Julien de Médicis rencontré à la cour ducale, c'est le futur cardinal Bibbiena et Balthazar de Castiglione, autant d'appuis — noblesse oblige — et, vers la fin de l'année 1504, notre personnage fait sa décisive entrée à Florence, sous les auspices que nous avons précédemment soulignés.

Aussitôt dans cette ville privilégiée, Raphaël se hâte de fréquenter des maîtres comme Ghirlandajo, Masaccio, fra Bartolomeo, Filippino Lippi; il s'imprègne d'eux et surtout de Léonard de Vinci, dont le précieux sentiment l'émeut singulièrement. Puis, violemment, s'imposent à l'étonnement admiratif du jeune maître, la puissance et la grandeur de Michel-Ange !

A côté de la pensée profonde et calme de Vinci, le coup de tonnerre de Buonarroti !

Vis-à-vis des primitives conceptions picturales : la révélation de la nature, la vérité triomphant de la méthode!

Laurent le Magnifique avait ouvert ses jardins

peuplés de statues, de torses et de statues antiques, et l'on commençait à tourner autour de ces chefs-d'œuvre avec des battements de cœur; on les copiait respectueusement, craintivement, on n'osait point enfin les interpréter en peinture.

Songez qu'à la fin du xvᵉ siècle la science du dessin était rudimentaire, l'ignorance du nu conseilla le subterfuge souvent naïf des draperies, les personnages, en outre, n'étaient que des portraits, et les têtes semblaient se tenir en équilibre au haut d'un manteau.

Sans compter que l'idéal était fait de mensonge, la représentation humaine choquant l'acceptation des artistes d'alors, contraints à piétiner dans la naïveté sentimentale, à se répéter suivant une tradition et selon l'âme théorique des autres, sans émotion personnelle enfin, devant la vie qui n'était point l'image de la vulgarité qu'ils supposaient.

Aussi, dès le coup d'audace de Michel-Ange qui, dans un carton pour la salle d'un palais florentin, avait transposé, transfiguré l'antique en son dessin, son modelé et tout son geste enfin, Raphaël se sentit des ailes à son tour, et la forme de son graphique palpita, dégagée de la convention.

Étant donné que la première manière de Raphaël date de l'influence du minutieux Pérugin, la seconde manière de ce maître est due à l'action de

Michel-Ange, du moins pour le dessin, car il est visible que Sebastiano del Plombo lui inspira la couleur.

Mais, avant qu'il ait transformé son art, il nous faut citer de Raphaël une fresque de l'église San Severo de Pérouse, ses retables de Florence et ses *portraits* d'*Angelo*, de *Maddalena Doni* au palais Pitti, sans oublier son propre portrait, que le maître peignit à l'âge de vingt-quatre ans ainsi que celui d'une *dame inconnue*.

En ces pages triomphantes, le génie de Sanzio s'accentue et s'affirme, se dégageant toujours de l'empreinte d'autrui avec une beauté neuve et supérieure, mêlant la grâce à la suavité, la force à l'amabilité avec un sens du divin qui n'a jamais été dépassé.

Que l'on ne perde point de vue, néanmoins, durant cette apothéose, le scintillement particulièrement brillant de l'étoile qui conduisit notre héros ; la Vierge devait bien cet avantage à son peintre par excellence, et, lorsque Jules II appela Raphaël à Rome, n'est-ce point encore un effet de de la Divinité, désirant que le génie de Sanzio pût se déployer plus à l'aise ?

Car, comme on l'a si bien dit, « c'était donner un trône à Alexandre » que de convier Raphaël à peindre les salles du Vatican.

Aussi bien l'honneur d'un tel choix revient au

pape Jules II, pressenti, il est vrai, par l'architecte de Saint-Pierre, Bramante.

Nous sommes en 1508, Sanzio n'a jamais été plus maître de lui, tout frémissant encore de ce que Michel-Ange lui a révélé. Le voici prêt à manifester son acquis avec une grandeur et une vérité neuves ; dans le choix de ses modèles, dans l'harmonie de ses colorations, l'illustre artiste tend davantage à rendre la vie, tout en l'enveloppant, suivant le mot du peintre Hébert, d'un voile d'or; en somme voici la manière définitive du maître.

L'histoire de cette décoration des salles du Vatican débute par un trait de modestie charmante. Il paraîtrait que Raphaël, prié d'effacer les peintures que précédemment son initiateur Pérugin y avait faites, s'y refusa avec une douce énergie, en laquelle il témoigna tout son respect à l'égard de son maître, et certains historiens nous montrent le portrait de Raphaël dans la première fresque qu'il peignit à côté de l'ouvrage du Pérugin, comme un signe de protestation et de reconnaissance.

En revanche, l'altération des événements de l'histoire a trouvé ses justes détracteurs dans cette gratitude outrée qui conduit par exemple Raphaël à la représentation de ses principaux personnages sous les traits de ses protecteurs ou de ses Mécènes !



LA SAINTE FAMILLE, par RAPHAEL SANZIO.
(*Musée du Louvre.*)

Léon IV c'est Léon X, Charlemagne est travesti en François Ier !

Attila reculant à la voix de saint Léon : ce sont les étrangers chassés par la politique de Léon X ; Héliodore, ce sont les barons de l'Église dépouillés par Jules II.

Mais Raphaël courtisan ne saurait affaiblir notre admiration pour son œuvre, d'autant qu'à cette époque il fallut souvent céder aux exigences des grands, et qui nous dit, au surplus, que cette flatterie ne fut point imposée à l'artiste ?

Si Michel-Ange se vengea maintes fois de ses détracteurs en les clouant tout vifs au pilori, dans ses tableaux, et si nous ne voyons nulle part qu'il célébra ses bienfaiteurs à la manière de Sanzio, il ne faut point nous étonner de cette différence de caractère qui frappe nettement leur œuvre si divers.

Non, le visage gracieux, l'allure élégante de Raphaël ne pouvaient refléter des sentiments pareils à ceux d'un Michel-Ange, au masque tourmenté, à la démarche lourde.

Sanzio était souple et capricieux, Buonarroti ne pouvait être qu'intransigeant.

Bref, pour retourner à l'œuvre capitale de notre personnage, celle à laquelle il attacha quinze ans de sa vie, faisons remarquer l'effort colossal qu'il lui fallut donner pour rompre avec ses précédents petits tableaux fins et précieux.

En place des Madones souriantes, au lieu des Enfants Jésus gracieux et potelés, caressés du bout d'un pinceau rèveur, Raphael allait se mesurer avec la puissance et soulever le fardeau d'une immense conception !

Toutefois, et c'est cela qui explique singulièrement la production inouie du maître dans sa si courte existence, la préparation des sujets de cette vaste histoire biblique (Chambres de Raphaël) est exécutée *par son atelier* ainsi que ses dix admirables cartons de tapisserie sur les *Actes des Apôtres* et, en somme, la *Galerie des Loges* est la seule que Sanzio ait eu le temps de décorer par ses soins propres.

Jean d'Udine, Pierino del Vaga, Jules Romain, et tant d'autres excellents élèves de Raphaël travaillaient sous sa haute direction afin d'alléger l'effort de la pensée créatrice en supprimant en quelque sorte le dur labeur machinal.

Et puis cette collaboration que nous avons souvent relevée chez les vieux maîtres, ne gardet-elle point malgré tout, la trace de la griffe du lion ?

Nous verrons Van Dyck, élève de Rubens, subordonner sa propre maîtrise à celle de son maître. Et, en général, l'unité dans la facture de tels auxiliaires s'explique par la communion du respect qu'ils avaient pour leur guide.

Ils savaient apporter leur pierre à l'édifice en

dissimulant modestement leur peine pour que celui qui leur faisait l'honneur de les employer, en récoltât seul les lauriers.

Inutile donc d'accuser davantage le mystère de la fécondité inconcevable de Raphaël, et rallions-nous à une uniforme beauté qui émane certainement de l'artiste, seul.

Saluons simplement la foule de tableaux qui sortent entre temps de ce pinceau : la *sainte Cécile*, le *saint Michel* si généreusement payé, dit-on, par François Ier à son auteur, que ce dernier eut la coquetterie charmante de lui offrir, « en échange de son procédé » une autre toile « par-dessus le marché »!

Inclinons-nous encore devant tant de saintes Familles, devant les portraits de Léon X, de César Borgia, devant des fresques comme l'*Histoire de Psyché*, les *Triomphes de Galatée*, *de l'Amour*, devant tant de Vierges enfin, *au Voile*, *au Poisson*, *à la Chaise*, *Vierge de Foligno* et autres innombrables chefs-d'œuvre déconcertants de beauté, de sentiment et de grâce attendrie.

Tantôt ce sont des aquarelles que la tapisserie reproduira et tantôt des cartons destinés à la fresque ; simultanément l'œuvre s'accroît féeriquement diverse et, si souvent on suppose que le maître a recouru à des collaborateurs dans une plus large mesure qu'autrefois, c'est que simple-

ment son génie doit parfois se reposer de son vol.

Si les mains se multiplient autour de la conception directrice, c'est la partie matérielle à laquelle nous sommes redevables d'émotions plus nombreuses, tandis que la pensée idéale qui rôde sans cesse autour de l'œuvre, l'embellit de rareté.

A. Dürer, le célèbre graveur allemand, est déjà célèbre à Venise par de nombreuses traductions des chefs-d'œuvre peints, Raphaël s'associe à lui, et voici qu'il aide la gravure à se propager, en lui confiant quelques-uns de ses dessins au crayon et à la plume.

Le nom et le génie de Raphaël subitement se répandent dans le monde La fièvre de la production met ce cerveau en ébullition; comment eût-il été possible qu'il suffit seul à la partie quasi-matérielle de sa tâche?

D'ailleurs Sanzio ne pouvait borner l'essor de son génie créateur. Après avoir prodigué toutes les manifestations de son art, il se révéla grand architecte pour la seule raison que Bramante l'avait, en mourant, désigné comme son successeur et, si l'on en croit des biographes, il mit aussi souvent la main à la sculpture avec un rare mérite.

Voici donc notre personnage chargé par le pape, Léon X sur l'indication de Bramante, d'achever le temple de Saint-Pierre avec des appointements de 300 écus par an!

Aussi bien là ne s'arrêtent point les mérites de Raphaël en tant qu'architecte, on lui doit encore des palais délicieux à Florence et à Rome; l'histoire nous montre l'artiste envoyant des élèves en Grèce pour y étudier l'antique, tandis que, personnellement, il fouille parmi les ouvrages d'architecture pour se documenter.

Quelle admirable façon de comprendre l'art et de l'exercer! Raphaël avait mis tout le monde à ses pieds, il était restituteur des édifices antiques de Rome, conservateur du Capitole, il voulait reconstruire par le dessin l'ancienne Rome ensevelie sous les décombres; en un mot Raphaël entreprenait tout dans l'enthousiasme qui le brûlait, au milieu de toutes les déférences et de tous les encouragements.

Sur son seul jugement, déclare un bref de Léon X, Raphaël, nommé président et maître de tous les marbres et pierres qui se tireront des ruines d'alentour, pourra faire condamner à une amende de 300 écus d'or, riche ou pauvre, notable ou de rang médiocre, s'il ne se conforme point à cette loi!

Raphaël rendant la justice! Raphaël pour qui travaillent les manufactures de Flandre! Raphaël envoyant ses élèves en mission tout comme des ambassadeurs! Raphaël encourageant la gravure à ses débuts! Raphaël maître de Rome antique et de

Rome moderne habitant un palais somptueux d'où partent ses ordres, d'où jaillit sa pensée, d'où son geste plane, quasi-souverain.

Ce geste, qu'il ne tint qu'à lui de rendre bénisseur, puisque le pape Léon X avait promis le chapeau de cardinal à son protégé s'il n'avait manifesté le désir de se marier.

Entre parenthèses, le génial fiancé s'il ne devait jamais aspirer à la poupre, ne pouvant être cardinal sans être ecclésiastique, ne devait pas davantage être époux, sa promise étant morte quelques jours avant la célébration du mariage.

Conçoit-on l'enthousiasme de ces temps où les artistes étaient plus estimés que les princes? où les plus hautes dignités religieuses pouvaient leur être octroyées lorsque toutes les autres étaient épuisées!

Nous en arrivons à la générosité tant vantée de Raphaël. En vérité Sanzio devait bien cela à la noble corporation qu'il avait illustrée!

Si sa bourse fut ouverte à tous ses confrères, leur cœur, leur abnégation ne lui firent point non plus défaut, du plus petit au plus grand et, précisément, la fécondité inconcevable de Raphaël prend sa source dans l'ombre où une cinquantaine d'excellents artistes, des maîtres même, avaient consenti à s'effacer.

Quel sacrifice superbe que celui-là! Point de

rivaux, rien que des émules ; qui plus est, le Rosso, artiste pourtant de grand mérite, ayant trouvé et fait voir chez Raphaël des défauts, les élèves de celui-ci, avec les habitudes de modération de leur siècle, le cherchaient par la ville, l'épée nue, et le voulaient tuer pour prouver qu'il se trompait! On croit rêver lorsque l'on évoque cette cour de maîtres asservis par la supériorité du Maître, commandant comme un roi à ses seigneurs, une flamme au front, un pinceau à la main en guise de sceptre!

Et cependant, que devenait Michel-Ange parmi ce concert de louanges? Michel-Ange à qui par deux fois on préféra son pâle reflet : Bandinelli! Nous apercevons le grand homme modestement tapi dans l'ombre que projette son jeune et lumineux disciple. On ne peut être davantage que Michel-Ange, il est bien tranquille dans son repos majestueux, et nous n'ignorons pas les luttes d'amour-propre qu'il entama, pour l'honneur, avec celui qui lui devait tant.

Au reste nous avons dit la maîtrise de Buonarroti plus spontanée, plus originale et en définitive, peut-être plus géniale. Raphaël était turbulent et fastueux, Buonarroti préférait le silence et vivait comme un pauvre. Décidément le fossé entre les deux homme se creuse de plus en plus et, si la pensée romanesque opte pour la vie de Sanzio, au

cadre flamboyant, la pensée recueillie envie davantage l'existence rude de Michel-Ange.

La nuance du caractère différent chez les deux génies apparaît aussi bien dans leur œuvre : Michel-Ange ignore la grâce, et Raphaël plutôt enclin à la grâce, s'il s'enfle jusqu'à la force en empruntant son souffle à Buonarroti, ne peut égaler son maître.

Et pourtant l'œuvre de Raphaël est robuste ; mais il plane sur cet œuvre un charme, une volupté auxquels l'auteur du *Moïse* ne veut point condescendre : voilà pourquoi Sanzio demeure plutôt, dans son acception générale, le traducteur d'un idéalisme, d'une fraîcheur et d'une jeunesse représentés par ses chastes Madones.

Nous touchons à la fin de notre héros, fin sur laquelle on n'est point d'accord. D'aucuns prétendent qu'il mourut d'un prosaïque refroidissement et d'autres poétiquement victime de son excès d'amour pour la Fornarina, son amie.

Il exécutait des fresques pour Agostino Chigi et, malgré qu'il s'adonnât à sa tâche avec ardeur, l'œuvre n'avançait pas ; Sanzio va trouver Agostino et lui dit : « J'aime la Fornarina, je ne puis travailler si elle n'est point à mes côtés, faites-la chercher. »

On amène la Fornarina et le travail miraculeusement s'achève.

Tant d'amour devait tuer, d'accord avec un travail excessif, l'un stimulant l'autre, le corps et l'âme de Raphaël, et bientôt nous le voyons céder à ces deux passions qu'il semblait n'avoir réunies que pour mourir avec plus de grâce.

Mais voici impartialement l'autre version : Raphaël épuisé est mandé par le pape au Vatican; il y accourt trempé de sueur, le froid le saisit et il est terrassé sans doute par une fluxion de poitrine... On choisira entre les deux versions, mais nous inclinons, afin de clore plus harmonieusement notre chapitre, sur la dernière supposition. Raphaël, riche et beau, épuisé par son génie si précoce qu'il devait n'être qu'éphémère, devait succomber à la délicatesse seule du baiser.

Raphaël Sanzio mourut à Rome en 1520, et son corps, en grande pompe, fut transporté au Panthéon au milieu du deuil général.

PAUL VÉRONÈSE

Nous retrouverons l'amour du luxe chez tous les grands coloristes. Le plaisir des magnificences, l'enthousiasme de la fortune ajoute à la joie des yeux, et, chez Titien comme chez Véronèse et Rubens, peintres du faste, la couleur est riche pour ne pas faillir à l'ambiante exubérance.

On constate ainsi que tous les peintres vénitiens furent des coloristes, grâce au soleil qui acheva leurs œuvres après avoir promené ses rayons sur des oppositions vives, et c'est un plaisir de contempler l'harmonie de ces notes éclatantes pacifiées sur les tableaux de ces maîtres, qui surent enfermer la lumière à la façon de Josué arrêtant Phébus en sa course.

Les coloristes sont incomparables entre eux, pour cette raison que le ciel leur sourit, plus ou moins serein selon l'endroit où ils créent ; aussi bien il serait injuste de discuter aujourd'hui des chefs-d'œuvre consacrés lumineux, ensevelis qu'ils sont, peu ou prou, sous une brume séculaire.

Si la vivacité des tons a baissé sous le poids des

temps, il faut la ressusciter par l'esprit, grâce à l'indication de la gamme harmonieuse qui subsiste.

Voyez : la palette de Rubens apparaît aujourd'hui plus rutilante à nos yeux que celle de Véronèse, parce que cette dernière palette est plus sèche et, disons le mot, plus « culottée ».

Mais il n'empêche que si le soleil a pâli sur l'œuvre séculaire, en général, et surtout comparativement à la luminosité de nos peintres actuels, dont la pâte a l'avantage, au surplus, d'être fraîche, il importe de se placer d'abord à l'époque où les tableaux des coloristes précurseurs furent exécutés sans préjudice d'une restauration, par la pensée, de leurs créations altérées, diminuées.

Cette dernière observation concerne particulièrement la couleur, car on doit avouer que, tout comme le vin se bonifie en cave, les tableaux « prennent de la bouteille », expression choquante si l'on veut à l'endroit de l'art, mais parfaite image pour dépeindre la cristallisation savoureuse à la fois de l'œuvre et de notre respect ; mirage instinctif occasionné à la fois par des réactions chimiques purement matérielles et par le retour en arrière ou vénération des génies d'antan purement idéal.

Le nom de Véronèse évoque chez nous une impression vaste, l'idée d'une baie largement ouverte

sur quelque foule bigarrée en plein soleil. La peinture de Véronèse, a-t-on dit, c'est la peinture des yeux : c'est la première page du carnaval de Venise!

Et de fait, le grand dispensateur de lumière et de vie qu'était Paolo Caliari est parfaitement dépeint en ce lyrisme.

Sans plus tarder, tâchons de démêler les phases de l'existence de ce grand maître.

Paolo Caliari emprunta son surnom de *Véronèse* à Vérone, lieu où il naquit en 1528.

Son père, le sculpteur Gabriele Caliari, le destina par avance à l'art qu'il exerçait lui-même, médiocrement, et le jeune Paolo ne montra guère de goût dans les figurines académiques modelées en argile et en cire du début.

Les fortes oppositions des bosses et des creux ne suffisent point à sa soif de lumière, et bientôt il abandonne l'ébauchoir pour le pinceau.

Nous le retrouvons alors chez son oncle, un nommé Badile, qui passait pour le meilleur peintre de Vérone.

Toutefois, après avoir, durant quelque temps copié les toiles de son nouveau maître, l'élève et neveu demande au Parmesan et à Albert Dürer une inspiration complémentaire et, puisque l'un de ses biographes déclare « qu'il portait déjà d'excellents fruits dans la saison des fleurs », nous



LES DISCIPLES D'EMMAÜS, par PAUL VÉRONÈSE.
(*Musée du Louvre.*)

supposons que le cardinal Hercule de Gonzague était un fin connaisseur lorsqu'il remarqua ce jeune homme, alors à peine âgé de vingt ans.

D'ailleurs, il triomphe aussitôt arrivé à Mantoue, d'un concours où son bienfaiteur le met en rivalité avec d'autres débutants comme Farinati et Domenico Rini; puis, comme en reconnaissance de ces premiers lauriers, il peint avec ferveur une *Tentation de saint Antoine* pour la cathédrale de cette ville.

Paolo repasse ensuite par Vérone, d'où, n'ayant point assez d'ouvrage, il part à Vicence et à Fanzolo.

Là, rencontre de J.-B. Zelotti avec lequel il peint tout un ensemble de décorations monumentales au palais Emi, où se discerne déjà la faconde d'un génie souple et fantaisiste.

Mais Venise, centre des arts en Europe, devait tenter l'audace du nouveau venu. Titien, Tintoret, Palme le Vieux, trônaient en pleine gloire dans cette république des doges, et leur lumière éblouissante attirait à ce moment toutes les nobles aspirations.

Voici pourquoi Paolo accourut à Venise, le cœur battant d'un émoi inconnu et déjà favorisé des muses puisque, aussitôt arrivé dans cette ville, il rencontre un certain Bernardo Torlione, un compatriote amateur d'art, qui devait arracher sur son chemin les ronces du début.

Torlione, en effet, veut que Vérone montre à

Venise la valeur de ses enfants ; il se fait de cela un point d'honneur, et Véronèse doit mériter son surnom. Torlione emploie donc sa position de prieur de Saint-Sébastien à lui fournir du travail dans son église conventuelle.

Durant l'année 1555, Paolo se met à l'ouvrage, et nous lui devons alors, notamment un *Couronnement de la Vierge*, qui se détache comme le joyau de la sacristie ornementée par ses soins, avec une *Histoire d'Esther*.

Ces pages décisives déjà chez un artiste de vingt-sept ans, obtinrent un vif succès pour leur style et leur originalité. Tous les amateurs de la région vinrent voir ces prémices d'un jeune génie que les grands maîtres d'alors ne craignaient pas même d'applaudir.

Paolo Caliari était désormais lancé ; les commandes et les élèves affluèrent comme autant d'hommages au jour naissant, tout comme le gazouillement des oiseaux salue l'aube.

Cependant, à ces époques où l'art était un objet d'adoration et conférait une puissance égale à la royauté, les artistes marchaient dans leur gloire avec un mépris du lucre, admirable.

Le succès considérable de Véronèse le trouva donc indifférent, tant il était absorbé par la piété de son art qui le gâtait comme un dieu et qu'il voulait exclusivement servir.



LES NOCES DE CANA, per PAUL VÉRONÈSE.

(*Musée du Louvre.*)

Paolo avait coutume de dire : « La peinture est un don du ciel ; se fatiguer à en faire sans y être appelé par la nature, c'est semer sur l'onde. »

Comment ne point s'incliner dès lors devant la foi, devant la force impulsive, quasi divine et innée, qui plaçait soudain le jeune artiste à côté des astres brillant déjà au firmament de l'art !

Giorgione, Titien, Tintoret s'écartèrent dès lors, et admirent à leurs côtés celui qui simplement en était digne.

Certes Véronèse ne pouvait douter de lui davantage que ceux qui l'employèrent ; ainsi s'appuie le génie sur la confiance, et voilà pourquoi l'ambassadeur de Venise près de la cour pontificale, Girolamo Grimani, vint chercher notre artiste pour l'amener à Rome.

De cette époque datent les vastes peintures de la villa Barbari construite par Palladio où, parmi l'élan d'une conception certainement personnelle, on distingue néanmoins des influences romaines et aussi un ressouvenir de Mantegna.

Les seigneurs Barbari s'employèrent alors à remercier l'artiste de l'aubaine de son talent immense, et plus tard lui procurèrent un cadre dans la salle du Grand Conseil.

Entre temps Paolo travaillait pour le palais ducal et les couvents de Venise, et il allait entreprendre le plafond de la bibliothèque Saint-Marc,

dont la décoration avait été commandée par le Sénat au Titien, « chargé de gloire, de puissance et d'années ».

Là se place un épisode singulier autant qu'imprévu. Alors même que le vénérable Titien avait désigné un digne continuateur de son œuvre en la personne de Véronèse, le Conseil décida de mettre ces peintures au concours.

Pour se disputer comme un lambeau de la gloire du Titien au crépuscule, l'émulation et l'ardeur des jeunes artistes conviés à ce concours furent grandes, et non pour l'appât d'une riche chaîne d'or, ainsi que l'histoire le conte.

Et pourtant « la riche chaîne d'or » disputée, moins que le lambeau de gloire échappé au Titien, par les Masiera, Fratina Salviati, Zelotti, etc., échut à Paolo Caliari !

Bref, l'allégresse de Véronèse fut extrême et il courut porter à Vérone, chez les siens, la bonne nouvelle !

Les sujets traités par Paolo pour les plafonds de la bibliothèque Saint-Marc représentent : *l'Arithmétique*, *la Géométrie*, *la Musique*, etc., ses décorations de la salle du Grand Conseil étaient des allégories du *Temps*, de *la Foi*, de *la Patience* et de *la Concorde*, chefs-d'œuvre que le feu dévora lors de l'incendie du palais des doges en 1577, ainsi qu'une scène où l'on voyait *Frédéric Barbe-*

rousse baisant la mule de l'antipape Octavien.

Du séjour de Véronèse à Rome datent encore les fameuses *Noces de Cana*, aujourd'hui au Musée du Louvre, que l'illustre peintre avait peintes à l'âge de trente-deux ans pour le réfectoire des Servites!

Avant donc de quitter sa ville natale, Paolo désira lui laisser un souvenir digne de son génie; c'est alors qu'il exécuta sur le mur du réfectoire des pères de Saint-Nazaro un de ses grands repas, celui chez *Simon avec la Madeleine*.

Œuvre qui, dit-on, paraissait être une continuation de la salle et faisait l'effet d'une fête superbe qui aurait lieu dans le fond du réfectoire, grâce à l'habileté de la perspective et des dispositions heureuses des accessoires d'architecture.

En 1566, un poétique intermède d'amour vient interrompre cette production énorme chez un homme de trente-huit ans : Véronèse va épouser la fille de son ancien maître Antonio Badile.

L'idylle semble brodée sur la reconnaissance du génie envers le talent et, pour la première fois, la gloire de Paolo concède à l'amour, comme si elle désirait puiser en sa faiblesse l'hommage d'une nouvelle puissance.

Aussi bien il faut à l'art la caresse d'une Muse, la preuve en est que tous les grands artistes furent de grands amoureux. Ce besoin d'aimer fertilise

l'imagination et la dore; il assouplit enfin la grandeur de l'art en lui conférant la grâce.

Bref, Véronèse est maintenant de nouveau à Venise où les Pères de Saint-Sébastien accaparent encore le talent de notre héros pour décorer leur chapelle.

Il faut croire que leur admiration pour le maître tourne même au délire puisqu'ils prétendent que Caliari, obligé de fuir la vengeance d'un seigneur, avait été recueilli par eux, caché dans leur vieille église abandonnée, dont, pour passe-temps, il avait peint les murailles de bas en haut!

Conçoit-on une pareille histoire, qui rappelle celle de Dargenville assurant que Paul Véronèse, dans une attention de reconnaissance à l'égard de Pisani, qui l'avait abrité durant quelques jours, avait peint une toile de vingt figures grandeur naturelle, laquelle, trouvée roulée sur son lit, contenait une lettre de remerciements.

Non, en dépit de l'attrait du merveilleux que la postérité a vis-à-vis des grands hommes, l'image de Véronèse concevant des chefs-d'œuvre « en cachette » ne nous apparaît pas, malgré qu'un chef-d'œuvre comme le beau tableau de *saint Marc conduit au supplice*, conçu à ce moment, soit digne de toutes les gestations mystérieuses.

Le grand succès obtenu par Caliari par ses *Noces de Cana* et *le Repas de Simon avec la Made-*

leine, l'encouragea à répéter des scènes analogues : témoin *le Repas chez Simon le lépreux* (1570), *le Repas chez Lévi* (1573) et *saint Grégoire à table avec douze pauvres.*

Le Repas chez Simon, qui est au Louvre, n'avait été offert en présent à l'ambassadeur de Louis XIV que sur les instances même de son auteur et malgré les représentations des moines Servites, tandis que *le Repas chez Lévi*, exécuté pour le réfectoire de Saint-Jean-et-Paul, fut généreusement donné par l'artiste à un certain frère Andrea Buoni pour remplacer *la Cène* peinte autrefois par le Titien dans ce réfectoire et détruite par un incendie.

On raconte, à ce propos, que le frère Andrea depuis longtemps économisait pour faire un cadeau à son couvent et qu'il vint un jour demander ingénuement à Véronèse de vouloir bien se charger, en échange de quelques écus, de réparer la perte que le feu avait causée. Caliari, dit-on, refusa généreusement l'obole du religieux, se trouvant sans doute suffisamment rémunéré par la gloire de succéder au Titien sur des murs que le chef-d'œuvre défunt avait sacrés, et son geste de restaurer la Beauté fut gratuit !

On prétend même que le moine qui figure dans ce tableau, attablé sous l'arcade à gauche, au-dessus de l'escalier, une serviette sur l'épaule,

la fourchette et le couteau à la main, immortalise les traits d'Andrea Buoni, dont la pensée touchante et la candeur avaient inspiré au célèbre peintre la plus profonde affection.

Entre temps, Véronèse qui ne détestait point les contrastes, brossait *la Chaste Suzanne*, une *Léda*, et nombre de Vénus et de Danaés, pour des galeries où son génie s'exerçait avec une liberté peut-être audacieuse ; mais il suivait, en cela, l'humeur de son temps sans pudeur, fort heureusement pour les chefs-d'œuvre admirablement désinvoltes qu'il nous a laissés.

Les maîtres d'alors, au reste, ne pratiquaient pas leur art sans quelque malice, et leur légèreté souvent, qui nous apparaît çà et là une faute de goût, n'est qu'un sel de plus à notre intention ; mais l'esprit des époques change, et il ne faut pas oublier encore que les religieux d'antan surent maintes fois fermer intelligemment les yeux sur certaines licences excusées au nom de l'art et du génie.

Ils estimaient, ces moines, que l'artiste doit être libre, puisqu'une flamme divine le pénètre, et les serpents cachés sous les fleurs que fréquemment nous apercevons même parmi les scènes les plus pieuses traitées par les grands maîtres de naguère, disparaissent en vérité dans l'idée sainte, dans le sentiment sacré qu'ils ont voulu seulement représenter.

Aussi bien ce n'est point une gouttière libertine qui gâtera la religieuse splendeur d'une cathédrale!

Bref, la réputation de Paul Véronèse touche maintenant au triomphe. La magnificence de son génie, si parfaitement adapté au geste somptueux et enthousiaste de Venise, est recherchée à nouveau par le Sénat et les duc de Parme et de Modène, sans oublier l'empereur Rodolphe II.

Puis, Grimani, ambassadeur de la République près le Saint-Siège, emmène le grand homme à Rome où déjà nous le vîmes se rendre avec Girolamo Grimani.

Le palais ducal, ravagé par l'incendie, vient d'être reconstruit, et c'est à Véronèse, au Tintoret, à Palma le Jeune et au Bassan qu'incombe la tâche imposante de faire oublier les précieuses peintures de Jean Bellini, de Giorgione, du Titien, hélas disparues sous les cendres.

Or, il paraît que Paolo Caliari montra moins d'empressement que ses collègues dans l'exécution de cette commande officielle; du moins prétendit-on que le défaut capital de notre héros était la lenteur, alors que sa vertu particulière, au contraire, était le souci de la perfection qui s'adapte mal avec la peinture lâchée. On s'y trompa souvent, et cette fois encore puisque Véronèse répondit par un chef-d'œuvre nouveau:

le Triomphe de Venise, à un soupçon mal fondé.

D'autre part, Caliari ne pouvait manquer à ses multiples engagements ni passer d'un sujet à un autre sans laisser reposer son génie.

Ses contemporains l'avaient surnommé : *il fertilissimo* et, en remerciement, l'artiste tenait à leur montrer que la fécondité n'a rien de commun avec une vile surproduction. « Si j'avais à choisir parmi les peintres, disait Guido Reni, je voudrais être Caliari ; chez les autres on reconnaît l'art, chez lui tout est nature. » Et cette opinion, qui veut rattacher essentiellement le génie à l'observation humaine, explique la sage lenteur jusqu'à la perfection, de celui qui prend modèle pour édifier et corriger sa vision au lieu de s'abandonner à l'improvisation du « chic ».

Véronèse poussa même son respect pour la nature jusqu'à user du trompe-l'œil, et il exalta à ce point le mouvement, que souvent il tomba dans la confusion ; d'autant que ses vastes compositions, encombrées de personnages, l'incitaient à cet excès de vie qui ne va point sans troubler le regard et prêter à l'inextricable.

Mais on a reproché avec une certaine justesse, à cet illustre maître, la singulière indifférence des personnages dans l'éloquence générale des scènes où ils se meuvent.

Veronèse, qui affectionnait de représenter des

amis ou des protecteurs fameux, pour figurer ses héros, semble en effet demeurer impassible devant les significations précises. « Ses tableaux d'églises, ainsi que ses inventions profanes, a-t-on écrit, ne sont toujours que de belles représentations ; ses évêques n'ont rien des ministres de Jésus-Christ ; ils ne bénissent point; il s'enveloppent avec un style admirable dans les épaisses soieries de leurs chasubles, où l'or et les broderies jaillissent en relief. Jésus lui-même est un riche seigneur, qui parfois, en dépit de sa majestueuse humilité, devient assez mondain... »

Qu'importe, néanmoins, la désinvolture du sujet devant son altière grandeur ! La peinture décorative, en général, a des grâces d'état : il faut d'abord qu'elle soit « décorative », et Caliari est surtout un décorateur dont les sujets ne furent guère que des prétextes à des groupements somptueux, à de riches débordements.

On a dit aussi que Véronèse avait une mémoire de l'œil extraordinaire, — mémoire qu'il ne faut par confondre avec la paresse du dessin de « chic », c'est-à-dire sans modèle, — et c'est ce trésor visuel qui nous vaut l'appoint de la nature emmagasinée, observée, déduite en ses mouvements instantanés.

La mémoire de l'œil autorise des représentations vivantes, autant dans le geste humain que dans

l'expression des draperies et des ciels, représentations interdites à l'insupportable « chic » résultant d'une habileté ou d'une habitude insouciantes de la vérité.

C'est la manière de Véronèse, où le modèle ne pose point entouré de draperies « mannequinées » dans un paysage figé.

Mais terminons notre notice.

Un nuage de jalousie passe un instant sur notre personnage. On prétend que la bonté et la générosité de Paolo succombèrent un jour qu'il chassa de son atelier un nommé A. Vassilacchi ; mais aussitôt voilà que cette faiblesse est rachetée par un beau trait de caractère. Vassilacchi vient de peindre un *Lazare ressuscité* dont fait l'éloge celui qui l'avait congédié. Paolo demande quel est l'auteur du tableau. Vassilacchi se nomme, et Véronèse de racheter son geste de colère par une amitié qui ne devait finir qu'avec ses jours.

Un autre tableau touchant nous est montré par les historiens de ce temps : c'est l'admiration du vieux Titien pour Paolo Caliari.

Titien, très ombrageux pourtant, rencontrant Paolo dans la rue, ne manquait jamais de l'appeler à lui, le prenait dans ses bras, le baisait aux deux joues, « comme représentant l'honneur et la noblesse de l'art ».

Il y avait, dans cette étreinte de génie à génie, comme le reflet de cette tendresse magnifique avec laquelle Véronèse rêvait de reproduire les personnages divins. « Si j'avais le temps, écrit-il, je voudrais montrer les esprits bienheureux servant Jésus ; je voudrais représenter une table somptueusement dressée sous une belle voûte où seraient assis la Vierge, Notre Seigneur et saint Joseph, leur donnant pour serviteurs le plus riche cortège d'anges qui se puisse concevoir.

« Les uns leur apporteraient sur des plats d'argent et d'or des viandes succulentes ou de beaux fruits, pendant que les autres seraient occupés à verser des liqueurs précieuses dans des vases de cristal et des coupes d'onyx. »

Et de fait cette pieuse soif de vouloir parer la divinité avec une égale divinité, est atteinte par Véronèse autant qu'il est humainement possible, parce que ce maître voit exceptionnellement beau, riche et majestueux, nous pourrions même ajouter qu'il voit exceptionnellement pur, préoccupé en cette dernière qualité d'échanger avec ses créatures une égale pureté.

Car les mœurs de Veronèse sont, dit-on, comme ses productions, nobles et irréprochables ; au surplus les vêtements somptueux qu'il prête à ses personnages sortent de la propre garde-robe de leur peintre, « vêtu habituellement de longues robes de

soie brodée ou de fines fourrures, qu'il drapait avec une coquetterie toute majestueuse ».

Oui, Véronèse est bien l'homme de son œuvre magnifique, peuplé d'irréalités, d'invraisemblances fastueuses et, n'en déplaise au reproche des classiques vis-à-vis des romantiques, « d'avoir inventé une nature pour eux », il apparait que ces derniers idéalistes ont bien eu le droit d'aller chercher leurs personnages dans l'au-delà.

Pour terminer, la fâcheuse peste vient contredire encore une fois à notre illusion dorée.

Venise, la riante Venise, doit organiser dans un but chrétien les processions qui étaient ordonnées à Rome, afin de délivrer cette ville de la peste qui la désolait en 1588, et le froid saisit Paolo Caliari que sa piété n'avait pu empêcher de se mêler aux fidèles.

Obligé de prendre le lit en rentrant de la procession, l'illustre peintre mourut quelques jours après ; il n'avait que soixante ans.

Paolo Caliari, dit Paul Véronèse, s'éteignit paisiblement comme il avait vécu ; sa vie était restée attachée au sol, son bonheur domestique n'avait jamais été troublé ; il demeure aussi serein que son œuvre dans la mémoire respectueuse de ceux que les maîtres véritables émeuvent au point qu'ils puissent douter que de tels géants aient jamais existé !

TINTORET

« *Il disegno di Michel-Angelo, il colorito di Tiziano.* » Le dessin de Michel-Ange, le coloris du Titien, tel fut, dit-on, l'évangile des premières études de Jacomo Robusti, dit le Tintoret, qui écrivit cet article de foi sur les murs de son atelier.

Nous voyons en effet Jacomo, dont le père était teinturier, d'où son surnom de Tintoretto et de Tintoret, s'efforcer de bonne heure à un style mixte où Michel-Ange communierait avec Titien.

Mais procédons par ordre. Jacomo Robusti naquit à Venise en 1512, de Batista Robusti, citoyen de Venise et teinturier. Sa jeunesse se passa parmi les cuves où les couleurs, passivement, obéissaient au commerce paternel, tout en sollicitant sans doute le futur peintre, de leurs gammes miraculeuses contraintes et résignées, détournées de leur splendeur.

Car, si les murs du teinturier s'égayaient de bonshommes enluminés, à la grande joie des couleurs dérobées aux cuves complaisantes, Batista Robusti ne pouvait accepter que ses couleurs dé-

rogeassent à salir des murs. Aussi Jacomo fut-il d'abord fortement réprimandé pour ses dessins, avant que le brave teinturier, obligé un jour de renoncer à faire de son fils le successeur rêvé, ne le laissât s'adonner à son irrésistible vocation.

Voici donc Jacomo satisfait de pouvoir déployer à l'aise ses qualités natives ; après de bonnes études, il cultive quelque peu la musique, et finalement il entre à l'école du Titien où, dit-on, le hasard lui vaut l'intérêt que son maître lui porta par la suite.

Titien, en effet, avait admis Tintoret parmi ses élèves avec l'indifférence qui lui était coutumière, lorsque, passant un soir par son école, il ramassa une feuille de papier sur laquelle figuraient plusieurs études d'une facture magistrale.

Titien demanda aussitôt de qui étaient ces dessins, et Tintoret que ses camarades n'appelaient encore que Tintoretto — le petit teinturier — avoua en rougissant qu'il en était l'auteur.

On devine la suite : le jeune homme est vivement complimenté contre son attente, et il en conçoit une joie double, sans compter que son ambition devait encore s'accroître par suite d'une autre circonstance imprévue : la jalousie qu'il mit au cœur de Girolamo, l'aide du Titien.

Girolamo ayant cherché querelle au favori de son maître, faute de pouvoir l'égaler, le fit expulser de l'école !



SUZANNE AU BAIN, par TINTORET.
(Musée du Louvre.)

Et voici Jacomo privé soudain de leçons, alors qu'il croyait toucher au rêve tranquille de monter peu à peu, à force de travail, vers l'art, comme on accède à Dieu par la prière.

Mais Jacomo a tôt réfléchi sur l'injustice humaine, et le voici maintenant résolu à égaler, sinon à surpasser ce maître, (car il identifiait Girolamo au Titien), qui le traitait en rival !

Certes, cette pénible circonstance qui occasionna peut-être la gloire de notre personnage, est sujette à caution, et beaucoup d'historiens contestent l'aventure sous forme de jalousie à l'égard de son maître ; mais il ne nous déplaît pas d'applaudir plutôt à la rencontre d'un sentiment inné d'égalité dont la qualité initiale fut simplement dénaturée.

Jacomo se sentit tout à coup les ailes du Titien avant même qu'elles ne lui fussent poussées ; cela n'était qu'un pressentiment, et l'avenir seul devait donner raison à l'ambition froissée du jeune homme.

Aussi bien, lorsque notre peintre se retira dans la modeste chambre que la pauvreté lui assignait, il se hâta d'écrire la phrase fatidique que nous inscrivîmes en tête de sa notice.

La vie de Tintoret va dès lors être laborieuse et difficile, parce qu'elle semble obéir à l'impulsion non du ressentiment, mais à celle du feu sacré

On le voit copiant avec ardeur les chefs-d'œuvre de l'antique, sous tous leurs aspects. La nature ne pouvant à son gré lui conseiller la perfection qu'il désire, il l'auréole d'un style qui n'est autre que le voile d'or au travers duquel il la contemple.

Entre temps il copie ses dieux redoutables, Michel-Ange et Titien, avec qui il se mesure en toute sérénité.

Dire le travail opiniâtre du jeune artiste à ses débuts est déconcertant! Tantôt il s'enferme des jours entiers en tête à tête avec des cadavres dont il interroge l'anatomie, tantôt il cherche l'effet sur de petites maquettes qu'il modèle en cire, tantôt il suspend au plafond des mannequins qui lui permettront d'acquérir complètement la science du raccourci.

Non, décidément, ce n'est point le bas sentiment de la jalousie qui stimule cet artiste, c'est sa foi que Titien lui a simplement révélée.

Bref, lorsque Tintoret eut achevé ses recherches, Palma le Vieux, Bonifacio, Pordenone et le Titien accaparaient toute l'admiration vénitienne, et ce fut une nouvelle occasion qui imposa le jeune artiste à l'attention de ses pairs.

Remarquez que le génie s'aide le plus souvent du hasard en compensation de la fortune qui ouvre toutes les portes.

Effectivement, l'usage qu'avait introduit Gior-

gione de peindre à fresque les façades des maisons était devenu général. « Or, Jacomo ayant vu bâtir une maison près du pont des Anges, jugea l'instant propice, et tout simplement s'entretint de son idée avec les maçons.

« Ceux-ci lui dirent que les constructeurs ne voulaient faire aucune dépense, il proposa alors d'orner les murailles seulement pour le prix des couleurs, ce qui, rapporté aux propriétaires, les décida, et le jeune homme fut lancé ! »

Après la maison des Anges, Jacomo, « voulant offrir ses fatigues à Dieu », exécute pour des religieux de vastes décorations qui ne lui seront point payées davantage. Sa hardiesse augmente de jour en jour sous le coup de fouet de son génie, dont le renom progresse autour de ces œuvres, reconnaissantes de leur noble gratuité.

La peinture est d'ailleurs très en faveur à Venise à ce moment, et Tintoret va prendre rang.

L'occasion toujours se présente à lui. Le Sénat veut remplacer les peintures du maître ancien par des œuvres de l'école nouvelle, c'est-à-dire les Bellini, les Fabiano, les Vivarino par les Giorgione, les Titien et les Tintoret, car Jacomo redresse maintenant sa taille à côté de son ancien maître.

Tintoret reçoit en partage la refonte de la cérémonie du couronnement de l'empereur Barberousse

par le pape Adrien, et pour son coup d'essai, Jacomo Robusti fait un coup de maître.

Il n'est plus le Tintoretto, il est le Tintoret, et quand on songe que le grand artiste n'avait que trente six-ans lorsqu'il peignit son *saint Marc délivrant un esclave* pour la *scuola* de Saint-Marc, on commence à partager son ressentiment pour l'injustice qui peut-être avait à ses débuts, décidé de son ambition et de sa gloire !

Néanmoins il paraît que ce chef-d'œuvre rencontra tout d'abord des incrédules, au point que le peintre indigné le fit arracher du lieu où il était et porter à sa maison.

Aussi bien l'ignorance et l'aveuglement devaient être punis par l'immense pitié dédaigneuse avec laquelle Robusti rendit son tableau, quelques années plus tard, sur leurs instances, à ceux-là mêmes qui l'avaient méconnu.

Mais le délire de la production va gâter ce bel artiste, et tandis que le Titien assiste avec un sourire à l'impétuosité fâcheuse de son redoutable rival, Véronèse qui est l'ami de Robusti, s'efforce de l'inciter à la modération.

D'aucuns ont imputé à l'avarice de la femme de Jacomo cette fécondité inouïe ; d'autres prétendent que c'est l'amour de l'artiste pour l'or qui en est la cause, et nous estimons que cette exubérance souvent préjudiciable ne résulte que d'une exces-



LA VIERGE ET L'ENFANT, par TINTORET.
(*Musée du Louvre.*)

sive facilité au service d'une longue carrière.

Et puis, cette production fiévreuse porte en elle-même les avantages de ses défauts. Ainsi lorsque l'on regarde *le Crucifiement* de Robusti — l'une des plus immenses entreprises de la peinture — on ne peut s'empêcher d'être frappé par la multitude inusitée de personnages qui y figurent. Cette difficulté rompue est miraculeuse au point qu'elle vous cache les tares d'une improvisation débridée, l'absence aussi de l'idée poétique et religieuse, et tant d'autres défections emportées dans l'impétuosité de la création.

Même observation pour *le Massacre des Innocents*, toile vaste et tumultueuse ; observation générale même dans l'œuvre de l'artiste qui nous occupe, particulièrement riche en invention et hardi de conception, enveloppé dans un effet toujours renouvelé, parmi des raccourcis ingénieux, toujours saisissants par l'immensité de la pensée.

C'est là, au reste, la manière du Tintoret, et on ne doit point lui demander autre chose.

Si nous revenons ensuite sur cette incroyable fougue, après en avoir noté les qualités, nous pouvons en dire les méfaits. Tintoret porte en son cerveau l'imagination de cent peintres à la fois, et voici qu'il semble parfois donner dans l'exécution machinale comme si la production dégénérait en besoin.

Il accepte tous les travaux à quelque prix qu'ils soient, il aide ses amis en leurs propres ouvrages, il suit des maçons chargés de réparer les murs de l'horloge d'une citadelle, s'enferme avec eux dans le clocher « et peint tout à l'entour des grotesques, des animaux, des groupes de figures, des caricatures, mille et mille fantaisies, pour décharger son cerveau des innombrables pensées qui l'enfièvrent et l'étouffent! »

Les historiens même de Tintoret n'ont pu s'empêcher de laisser percer une pointe d'ironie à son égard. Après ses propres collègues qui l'appelaient un *fulmine di penello* un foudre du pinceau, ou bien le furieux *il furioso!* c'est Ridolfi s'excusant auprès de ses lecteurs de s'être longuement étendu en son histoire, parce que « l'on ne peut enfermer l'eau de l'Océan dans un petit vase, ni peindre un géant sur une petite toile », c'est Vasari écrivant que Jacomo était « le plus terrible cerveau qu'ait eu la peinture »!

« Ainsi toujours, conclut Legouvé, lorsque l'on parle de Tintoret, on n'emploie que des images d'une proportion colossale. » Et Annibal Carrache a parfaitement jugé le célèbre peintre dans une lettre où il dit : « J'ai trouvé le Tintoret parfois égal au Titien et parfois au-dessous du Tintoret. »

Toujours est-il que Robusti était devenu un beau jour, le rival du Titien, malgré ses incor-

rections et grâce à son indomptable énergie. La preuve en est que Titien, chargé des peintures de la bibliothèque de Saint-Marc, et n'ayant pas le temps de s'en occuper, partagea cette vaste commande entre Véronèse, Schiavone, Batista Franco, Guiseppe Salviati et quelques autres jeunes gens encore qui étaient réputés par leur habileté, à l'exclusion de Jacomo.

D'ailleurs Titien avait pour ami l'Arétin, dont l'affection s'employait sans générosité à déprécier les peintres rivaux de Vecellio auprès de toutes les cours et principautés de l'Europe.

Et l'Arétin poursuivait surtout de sa haine le génie redoutable du Tintoret, qui n'attendait qu'une occasion pour se venger du Titien et de son fidèle ami.

Mais la critique indécise tombe souvent dans le piège tendu à sa conviction élastique. Ainsi l'Arétin ne sut-il pas refuser au malicieux Jacomo la proposition qu'il lui fit de faire son portrait.

Aussi bien la leçon du Tintoret à son adversaire ne découragea point l'éternelle faiblesse humaine. Témoin l'anecdote suivante qui met en présence le critique d'hier X... et le célèbre peintre moderne J. Bastien-Lepage. « Excédé de servir de cible constante à ce personnage, Bastien-Lepage lui proposa finalement de faire son portrait...

— Comment, mon cher maître (c'est le critique

soudain converti, qui parle), vous consentiriez?

« Etonnement, confusion et remerciements du *maître* ébahi! Bref, on prend jour pour les séances de pose et, un mois après, l'éminent critique, ravi, porte son effigie à l'appréciation du peintre J.-L. Gérôme. Ce dernier, très au courant de la conversion soudaine de X... à la cause de Bastien-Lepage examine durant quelques instants le fameux tableau qui représentait le critique en chemise de flanelle rouge, chaussé de hautes bottes, et s'écrie :

— Parfait! superbe! pourtant... un reproche : « *je trouve les bottes un peu léchées!* » (*l'Education Artistique par l'Image et l'Anecdote*. Du même auteur.)

Donc, pour en revenir à Tintoret, voici l'Arétin qui daigne accepter l'offre de l'émule de Vecellio, « et dès qu'ils sont enfermés, et au moment de commencer, Robusti tire de dessous sa robe un long pistolet et s'avance vers le modèle qui devient muet d'épouvante!

« N'ayez aucune peur, dit-il, il s'agit de prendre votre mesure! »

Puis, après lui avoir promené l'arme terrible sur le corps, des pieds à la tête : « Vous avez deux longueurs et demie de mon pistolet », ajoute-t-il de l'air le plus tranquille du monde, et il se met à peindre.

A partir de cette aventure, où l'Arétin avait su

apprécier la force des arguments de Jacomo en même temps que tout le poids du bonheur de vivre, qui n'avait tenu qu'à un fil entre les mains de « son peintre », les deux hommes devinrent de grands amis, et l'injustice commise lors de la distribution des travaux de la bibliothèque fut quelque peu réparée.

C'est-à-dire que Robusti se vit commander quelques figures, parmi lesquelles un *Diogène* dont on vante la couleur merveilleuse.

Mais en quelle colère Titien s'emporta-t-il à l'égard de l'Arétin ! Jamais il ne le reverrait de sa vie ! C'était un crime de lèse-amitié !

Et le fameux satirique qui se targuait de ne faire qu'un avec le célèbre peintre — opinion que l'histoire ne partage point aussi aisément — affecta de rire de la jalousie de son ami, d'autant qu'il y gagnait, en sus d'un chef-d'œuvre, la sécurité de ses jours, puisque Tintoret maintenant l'affectionnait après avoir voulu le tuer !...

L'Arétin connaissait bien d'autre part l'âme du Titien, car, malgré ses serments, ce dernier lui envoyait à quelque temps de là, son inséparable Sansovino pour implorer son pardon et négocier la paix.

Tintoret est donc arrivé à son rêve ambitieux, il a désarmé son rival qui, désormais, ne trouble plus sa gloire sans cependant que le peintre s'in-

cline devant celle de l'écrivain satirique et l'Arétin qui lui reprochait sa fougueuse intempérance, repose maintenant sa bile devant un chef-d'œuvre signé Tintoret.

Jacomo sur ces entrefaites, s'est marié, et de cette union une fille, Marietta Robusti, lui est née.

Marietta, peintre d'une grande habileté paraît-il, obtint des succès enivrants, auxquels Jacomo eut la joie de voir son enfant résister, tant elle aimait son père.

Malgré les instances des empereurs Maximilien et Philippe II, malgré les prières de l'archiduc Ferdinand, Marietta demeura en effet, inébranlable dans son amour paternel.

On prétend que Robusti affectionnait si follement sa fille qu'en son bas âge il l'habillait en garçon pour la mener avec lui partout où il allait.

Pourtant l'amour conjugal devait un jour avoir raison de l'amitié filiale, et Marietta se maria avec un orfèvre de Venise, non sans que les deux époux ne se fussent engagés à ne jamais quitter le toit du Tintoret.

Hélas, c'est dans la mort que la jolie Marietta, à peine âgée de trente ans, devait faillir à ses engagements !

La douleur du Tintoret fut immense à la perte de cette fille en laquelle il se plaisait à revivre



LA VIERGE ET L'ENFANT, par TINTORET.
(*Musée du Louvre.*)

tous ses beaux succès d'antan, et un tableau célèbre de Léon Coignet a reproduit la scène pathétique de ce père peignant le visage de son enfant sur son lit de mort.

Comme pour mettre un peu de baume sur cette affliction, un fils naquit au Tintoret cinq ans après. Dominique, imitateur trop servile de son père, acquit peu de réputation et ne fournit point une longue carrière dans un art pour lequel il n'avait que des facultés superficielles, périlleuses même à exercer à côté de Jacomo dont il n'était que l'ombre.

Si notre héros avait à l'égard de ses enfants des sentiments très tendres, il apparaît que leur mère partageait ces effusions. Témoin ce récit où nous voyons l'artiste inséparable de son épouse. Guillaume, duc de Mantoue, étant venu à Venise, commanda à Tintoret une suite de dix tableaux célébrant les actions héroïques de son aïeul François de Gonzague.

Or, durant ces travaux, le peintre et le duc se lièrent étroitement d'amitié, tant et si bien que le prince fit proposer à l'artiste, par un ambassadeur, de conduire lui-même les tableaux à Mantoue, pour prolonger encore la cordialité de leurs relations.

Jacomo Robusti eût accepté séance tenante, s'il n'avait désiré faire profiter de l'aubaine « sa chère moitié qui ne pouvait se séparer de lui » ; aussi

subordonna-t-il sa réponse à cette condition finement sous-entendue, en même temps qu'une autre raison qui était de réaliser un voyage à Mantoue depuis longtemps projeté par sa femme auprès d'un de ses frères habitant de Mantoue.

« Qu'à cela ne tienne, dit galamment l'ambassadeur, le duc mon maître sera enchanté de voir votre femme », et il embarqua Tintoret avec toute la famille.

Ici pourrait-on toucher du doigt peut-être, le soupçon d'avarice qui effleura notre personnage, mais nous préférons mettre au compte d'une inséparable affection un voyage à deux que d'autres voudraient voir économique.

Robusti eût pu se faire une position superbe auprès du duc de Mantoue dont la générosité à son égard était somptueuse, mais malgré les honneurs dont il était comblé en échange des magnificences de son pinceau, le célèbre peintre avait la nostalgie de Venise et, au surplus, il lui manquait le stimulant qui avait fait sa gloire : le secret orgueil de lutter contre un Titien !

De telle sorte que Tintoret réintégra ses pénates. Il avait alors soixante ans et, malgré ses cheveux blancs, il accepta de peindre au Sénat dans la grande salle du scrutin, la fameuse victoire remportée en 1571 par les Vénitiens contre les Turcs.

Ainsi la patrie du grand homme acclamait-elle

le retour de l'enfant prodigue en lui offrant une nouvelle occasion de faire merveille!

Malheureusement à propos de ce chef-d'œuvre, la déplorable légende de rapacité voudrait que nous ne goûtions point avec toute la sincérité désirable l'anecdote qui nous montre le vieillard transporté au collège, exposant devant le doge et le conseil assemblé, « qu'étant bon citoyen et ayant toujours en son cœur un vaste besoin de servir la République, il offrait de retracer le glorieux événement de Lépante, sans aucune rétribution et pour l'honneur seul d'en être chargé ».

En revanche, Tintoret avait ajouté sur la bonne foi des partisans de son avarice: « Je m'engage à faire la chose en une année, et si un autre quel qu'il soit, se sent le courage de la mener à fin en deux fois ce temps, je mettrai son cadre à la place du mien. »

Ce qui était joindre l'insolence presque, à une noble libéralité.

Toujours, hélas, Tintoret se fait une gloire de la facilité d'improvisation qui devait être sa tare de faiblesse, comme si la question de temps en art pouvait ajouter ou nuire à sa valeur! Et cependant c'est là le point d'honneur de Robusti, il y insiste avec l'acharnement d'une vieillesse intarissable qu'il faut alimenter coûte que coûte!

Il sollicite la tâche avec un zèle blâmable, il la

quémande lorsqu'il n'use point même de ruse pour la faire valoir ou l'imposer.

Ainsi, lorsqu'en 1574 Henri III revenant de Pologne passe par Venise, on commande à Véronèse et au Tintoret la décoration d'un arc de triomphe élevé par Palladio.

Que fait notre peintre? Il abandonne le travail à Paolo et se déguise en écuyer du doge, puis il se mêle, accoutré de la sorte, à la suite qui va chercher le roi en rade et exécute furtivement son portrait qu'il lui envoie le lendemain!

Si cependant on éprouve quelque honte à voir un grand homme s'abaisser à forcer l'attention du « client », — car le subterfuge réussit au point que Henri III, captivé par ce portrait miraculeux en commanda aussitôt un plus grand à son auteur, — il est agréable de mentionner le refus altier du Tintoret à certaine dignité royale que l'artiste jugea indigne de sa valeur.

Nous faisons allusion à la qualification de « chevalier de Sa Majesté » qui, communément recherchée par les courtisans, ne pouvait convenir à la rareté du génie. Voilà pourquoi Tintoret ne voulut point s'agenouiller devant Henri III, malgré la fallacieuse perspective de recevoir l'accolade du monarque après qu'une épée eut frappé légèrement ses épaules avec accompagnement de sacramentelles paroles!

Mais, hélas! à côté de ce beau geste de noblesse que de bassesses inexplicables de la part d'un tel artiste!

Le voici suppliant le Sénat que l'on voulût bien lui « accorder le paradis sur terre », c'est-à-dire la commande d'un plafond représentant cet éden en place de celui que Guarinello avait figuré!

Tintoret a soixante-cinq ans et cependant son génie demeure tout autant viril, témoin cet immense tableau dont l'esquisse stupéfiante est au Musée du Louvre, cette esquisse qui, par son extraordinaire « grouillement » d'êtres, fait songer à un dessin de Gustave Doré!

Comment dès lors ne point excuser un peu ce besoin impulsif, presque maladif, d'exprimer, dont la sénilité ne peut être la cause puisque le résultat de beauté demeure toujours égal à lui-même.

Lorsque l'on montra au public cet immense tableau, l'émotion fut des plus vives et jamais le triomphe de Tintoret n'avait été aussi parfait, on embrassait l'artiste dans la rue : laïcs et dévots s'accordaient pour être satisfaits et du sentiment exact de l'œuvre et de son esprit religieux. Autour du génie, les haines et les rivalités s'étaient tues; en un mot le vieux Tintoret goûtait une pure gloire terrestre dont, les larmes aux yeux, il congratulait aussi ses admirateurs : « Merci, merci,

on ne se donne tant de peine que pour mériter les louanges des hommes. »

Et l'illustre peintre ne songeait point à ce moment qu'il vivrait dans la mémoire des hommes, hommage préférable à la gloire de l'heure !

Dès lors Tintoret n'a plus à quémander des chefs-d'œuvre, on les lui apporte et, à notre grand soulagement, les historiens précisent le désintéressement de cette production exaspérée ; « il aime l'action matérielle de peindre comme un autre a besoin de respirer » et voici que décidément s'envole la légende dont nous faciliterions au besoin l'envol, du propre amour de l'argent de notre héros ou bien de l'avarice de sa femme qui l'obligeait à se surmener au détriment de la qualité de son travail.

D'ailleurs, voici une anecdote plaisante qui témoigne que notre artiste avait une âme trop naïve pour être intéressée. Ce trait clôt semble-t-il le débat et c'est à V. Schœlcher que nous l'empruntons. « Se trouvant un jour seul à la maison, privé des conseils souverains de la maîtresse du lieu, il crut faire une opération magnifique en livrant à un brocanteur au prix de trente ducats, une *Madeleine* de son fils, mais celui-ci, de retour, mena un tapage diabolique : « Jamais, dit-il, un « de mes tableaux n'a reçu l'affront d'être vendu « trente ducats ; voilà comme vous avez toujours

« fait, comme vous avez avili notre profession ! » Et il jeta tant de clameurs, que le pauvre père, pour réparer sa sottise, fut obligé de prier le marchand de renvoyer la Madeleine, ou d'accepter en place telle chose de sa main qu'il voudrait. »

Aussi bien, on nous rapporte qu'il ne faisait pas bon troubler le labeur de Jacomo Robusti lorsque la fièvre l'ayant pris, il s'acharnait à son œuvre, qu'il excellait davantage à produire qu'à vendre même ne fut-elle point sienne, ainsi que nous venons de le voir.

Un jour, paraît-il, des prélats qui le regardaient peindre, s'avisèrent de demander au Maître les raisons de sa lenteur d'exécution par rapport à celle du Titien : « Parce que, répondit l'artiste furieux, il ne vous a pas, comme moi, toujours sur le dos à lui rompre la tête ? »

Sans toutefois contester cette anecdote qui nous montre un Tintoret « lent au travail », image fausse et que démentit l'œuvre au contraire extrêmement rapide, nous supposons que Tintoret dut ralentir son pinceau en présence des prélats, afin d'ajouter à l'ironie de sa réponse.

Si les historiens se contredisent, c'est que souvent ils accumulent les anecdotes sans en détailler la malice subversive propre aux artistes qui sont des pince-sans-rire et des capricieux à l'égard des profanes.

Et cette fois « les profanes » étaient des religieux en lesquels l'artiste avait une foi si profonde, fort heureusement, pour leur mansuétude à l'égard d'un pénitent égaré dans son génie.

Songez qu'à cette époque le clergé était tout puissant et que d'artiste à prélats c'était oser beaucoup que de se montrer bourru !

Mais nous allons aborder la fin de notre sujet. Après la peinture de son paradis gigantesque, l'ardeur du Tintoret s'apaisa et il se disposa religieusement à mériter l'autre paradis.

Mettant de côté sa verve naturelle, la gaieté « en dedans » qui était le propre de son esprit, il n'aspira plus dès lors qu'au recueillement et à l'humilité chrétienne.

Lui qui, naguère, avait été un fervent de la commedia dell'Arte à laquelle il avait fourni et des canevas burlesques et des costumes bizarres, se renferma soudain dans l'oubli des joies de ce monde en regardant sereinement la mort.

Jacomo Robusti, dit le Tintoret, mourut presque centenaire au dire de certains, et Larousse prétend qu'il n'avait que quatre-vingt-deux ans à l'heure du trépas qui serait survenu à Venise, en 1594. De même certains auteurs prêtent deux fils, Dominique et Marco (?), au génie en question, alors que nous ne mentionnâmes que Dominique. Peu importe, au surplus, et nous nous consolerons de

ces inévitables controverses, en contemplant l'évidente beauté d'une œuvre immortelle.

Les Offices de Florence possèdent du Tintoret deux admirables portraits et *la Résurrection* est au palais Pitti. Citons encore à Milan *la Déposition du Christ* (pinacothèque); à Dresde *la Femme adultère* (Galerie Royale); à Saint Pétersbourg *la Résurrection des saints* (Ermitage), à Madrid, *la Cène*, *le Christ déposé de la Croix* (Musée royal) et le Musée du Louvre, enfin, s'enorgueillit de compter dans sa collection *Suzanne au bain*, *le Christ entre deux anges* et le portrait du Maître.

ANDRÉ MANTEGNA

André Mantegna (ou Mantègne) est le plus grand artiste de la première Renaissance italienne.

Elève de Squarcione, peintre plutôt connu par ses élèves que par ses œuvres, Mantegna fut d'un réalisme singulièrement charmant lorsqu'il sut éviter l'écueil de la trivialité et celui de la sécheresse où son désir de précision, souvent, l'entraina.

Ce qui frappe en ce maître, c'est l'exécution et la pureté de son style, l'expression vivante et forte de ses personnages et la délicatesse décorative de ses arrangements.

Certes, quelque raideur dans les formes, quelque disproportion même dans leurs plans respectifs, peuvent être reprochées à cette conception éminemment antique comme donnée, mais il n'empèche que Mantegna exerça une heureuse influence sur la plus grande partie de l'Italie.

Doué d'une puissante imagination dirigée de préférence vers les créations austères, il exprime la vie intense avec un souci extraordinaire du détail. au point qu'il confine à donner à ses œuvres l'aspect délicat et fini d'une tapisserie.



LE PARNASSE, par ANDRÉA MANTÉGNA.
(*Musée du Louvre*).

En tant que graveur, on doit à Mantegna des planches qui valent celles de A. Dürer, et il est pénible de constater que le burin d'André fit longtemps le plus grand tort à la réputation de son pinceau, car, bien que les mentalités d'art à multiples expressions soient les marques d'une souplesse rare du génie, les spécialités enferment les artistes en un moule fatal, suivant la conception étroite des catégories. Ainsi donc, malgré que tous les artistes italiens de cette époque excellent en presque tous les arts à la fois, il faut que Mantegna, à son temps, soit victime des exclusivistes !

Passe encore pour notre époque, qui contesta nettement aux illustrateurs le droit d'être de bons peintres et qui qualifia l'œuvre des Gustave Doré, des Vierge, des Emile Bayard, « d'opérette de l'art »; mais à l'heure des Léonard de Vinci, des Michel Ange, des Mantegna !

Bref, André qui était aussi un dessinateur excellent, n'en déplaise aux rigoristes, apparaît comme un maître complet dont le scrupule de copier vrai, non exempt de violences, parfois même, étonne l'œil et le charme à la fois.

André Mantegna naquit probablement à Padoue en 1431 et, tout comme Giotto, remarqué par Cimabué en train de garder des moutons, André, le petit berger, attira l'attention bienveillante du Squarcione.

Nous le voyons ensuite adopté par ce maître, qui l'initie à l'étude de l'antique, en laquelle vite l'élève acquiert une maîtrise surprenante, tout en résistant à lui sacrifier ses qualités originales.

Dès l'âge de dix-sept ans, alors qu'il était déjà admis dans la corporation des peintres de Padoue, André peint une *Madone* pour l'église Sainte-Sophie de Padoue (détruite au XVIIe siècle) ; c'est là l'aurore de son génie que saluent unanimement les historiens plutôt pour sa précocité, car c'est en la décoration de l'église des Augustins, qu'ils distinguent sa page capitale, à Padoue.

Au commencement de la Renaissance, les fresques de Giotto avaient soulevé une vive admiration dans les différentes villes du nord de l'Italie, et Squarcione, qui n'apparut qu'au XVe siècle, en dut garder une forte impression transmise certainement à son élève, dont les précieux travaux dans le genre, rappellent ceux de Giotto par le sentiment et la couleur.

Pourtant, ces fresques dites les « Eremitani », figurant l'histoire de saint Jacques et de saint Christophe, bien qu'en partie ruinées, laissent deviner la personnalité énergique du jeune artiste, dont le *Retable de l'église Sainte-Justine*, au Musée Bréra, à Milan, donnait déjà une haute idée.

Mais le caractère vif et ombrageux de Mantegna amena de fréquentes brouilles entre son professeur et lui. André, qui, d'autre part, avait rapidement dominé son maître, non sans que ce dernier lui en gardât quelque rancune, rendit la rupture définitive par son mariage.

Comment Squarcione pouvait-il pardonner à son élève d'avoir épousé la fille de son rival Jacopo Bellini? Songer que cette rivalité s'animait maintenant sous les beaux traits de la fille de Jacopo! qu'elle était son chef-d'œuvre vivant! Dès lors la gratitude s'envole sur les ailes de l'amour et, il n'est plus question du vieux Squarcione, totalement éclipsé au surplus, par le génie de Mantegna.

Signalons vers cette époque un chef-d'œuvre de l'artiste, un *Retable* monumental qui figure à l'église Saint-Zénon de Vérone et dont la *Crucifixion*, visible au Musée du Louvre, n'est autre que la prédelle, c'est-à-dire le compartiment inférieur du tableau.

Et un *Christ au Jardin des Oliviers*, une *Résurrection* (Tours), un *saint Sébastien* à Vienne, et une célèbre *Descente aux limbes*, etc.

Mantegna n'avait que trente-sept ans lorsque le marquis de Gonzague l'appela à Mantoue pour décorer dans son château le « Camera degli Sposi ».

L'artiste représenta dans cette décoration des

scènes de la vie seigneuriale, des chasses où figuraient des portraits ; toute une patiente mêlée où son génie et son talent précieux simulèrent comme une laborieuse et riche tapisserie.

Mais l'œuvre la plus importante que notre artiste exécuta à Mantoue fut son *Triomphe de César*, longue frise en neuf tableaux peints à la détrempe sur toile pour le théâtre de cette ville. Achetés plus tard par Charles Ier, ces tableaux sont aujourd'hui en Angleterre, au château de Hampton-Court.

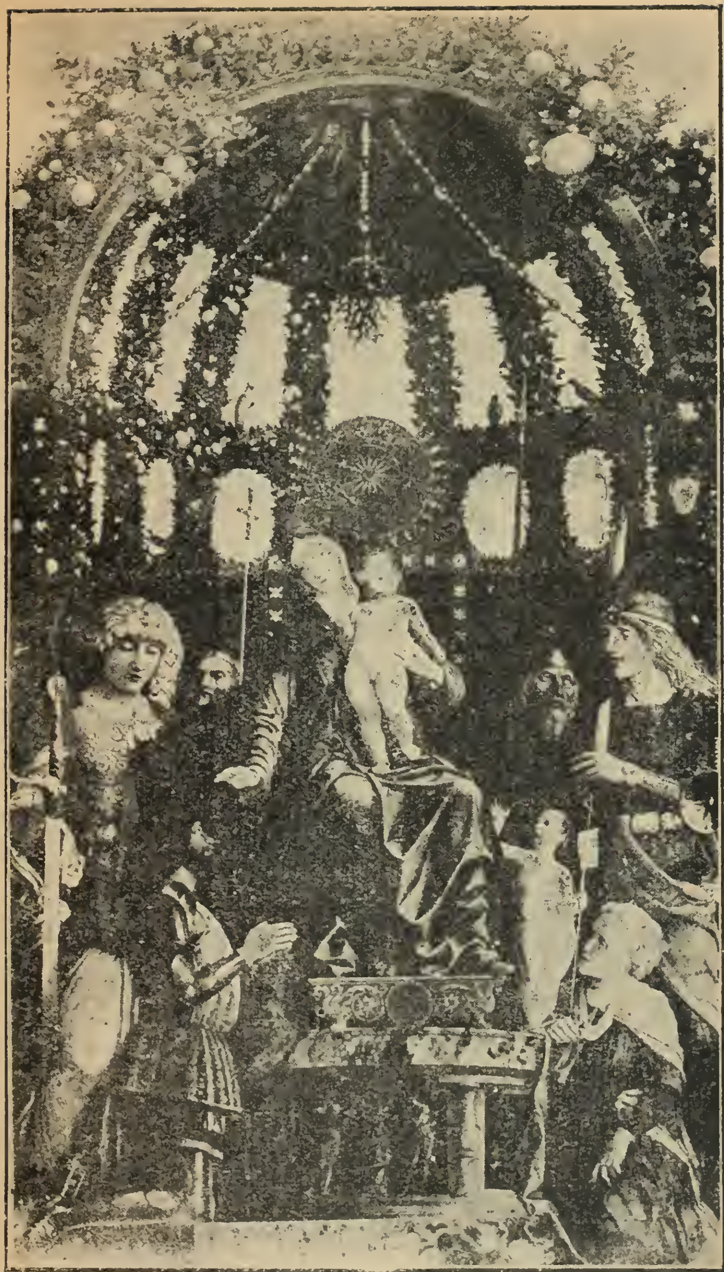
Le pape Innocent VIII va maintenant solliciter la gloire de Mantegna, dont le caractère difficile résiste d'abord à la pensée d'aller à Rome.

Naguère, pour répondre à l'invitation du marquis de Gonzague, il s'était déjà fait tirer l'oreille ; mais il ne faisait pas bon de s'opposer, à ces moments, aux désirs d'un pape, aussi prit-il le parti de ne pas désobéir.

A Rome, l'artiste peignit la chapelle du Belvédère au Vatican, et à propos de ce travail, nous donnons la parole à Vasari : « Le pape, accablé d'affaires, ne donnait pas d'argent à Mantegna aussi souvent que celui-ci en avait besoin.

« Andrea, pour faire sentir au pape ses oublis, imagina de peindre au milieu de quelques vertus : *la Discrétion*.

« Sa Sainteté étant un jour allée le visiter, ne manqua pas de lui demander quelle était cette



LA VIERGE DE LA VICTOIRE, par ANDRÉA MANTÉGNA.
(*Musée du Louvre.*)

figure. « La *Discrétion*, répondit Andréa. — Eh « bien, répliqua le pontife, aie soin de mettre à « côté la *Prudence.* »

Alors Mantegna médita sur les inconvénients de contredire l'infaillibilité et ne souffla plus mot — prudemment.

D'ailleurs, lorsqu'il eut achevé son travail, le pape le renvoya en le comblant d'honneurs et de présents.

Avant de quitter Rome, on prétend que l'artiste décora encore pour Innocent VIII une petite chapelle qui fut détruite par Pie VI.

En poursuivant l'énumération des œuvres du maître, nous le voyons ensuite peindre pour le cabinet de travail d'Isabelle d'Este le *Parnasse* et *Minerve chassant les vices*, deux pages superbes en leur originalité et leur pensée singulière, que l'on peut admirer au Louvre.

Signalons enfin, à ce même Musée, la *Madone de la Victoire* et le *Christ mort* (Musée Bréra).

Si l'on a beaucoup écrit sur l'œuvre de Mantegna, l'existence de l'homme ne nous a guère été révélée, du moins l'anecdote chôme-t-elle à cet égard et, si nous y perdons au point de vue pittoresque, l'œuvre suffit amplement à notre admiration.

Andréa vit plutôt dans la légende, à la façon de ceux qui, selon l'expression d'Annibal Carrache, « ont parlé davantage avec leur pinceau ».

Il semble qu'il ait travaillé loin du bruit, d'où le recueillement de son œuvre. Quant à son éloquence, elle se résume plutôt dans l'observation des types muettement fouillés et approfondis. La verve et l'incroyable force d'expression, grâce à laquelle l'œuvre de Mantegna est immortelle, s'explique par le caractère singulier de ce solitaire ombrageux.

Andrea Mantegna mourut à Mantoue, en 1506.

CORRÈGE

La facture du célèbre peintre Corrège est sœur de celle de Rubens, du moins par la pâte savoureuse, transparente, rose et ambrée, par la vraie chair enfin, que ces deux maîtres semblent avoir broyée sur leur palette.

Même richesse aussi dans le décor, chez ces deux peintres qui se séparent catégoriquement sur le chapitre du goût, cette dernière qualité demeurant incontestablement acquise au Corrège.

Car toute la grâce de ce maître puise sa beauté dans le goût, dans la décence aussi avec laquelle il se complaît à exprimer la volupté.

Si Titien, si Véronèse après Raphaël et Michel-Ange, ont exprimé la vie en son aspect souple et vrai, Corrège a apporté dans sa forme et sa couleur une tendresse inédite.

Mantegna avait été réaliste, Allegri fut un idéaliste, et il ignora la naïveté qui frappe toujours dans les œuvres primitives.

Nous avons dit que les premiers maîtres étaient des naïfs sans le savoir ; il nous faut insister, en

revanche, sur la non-naïveté de ceux qui, à la manière des grands artistes de la Renaissance à son point culminant, surent animer le fil de fer du dessin, la sécheresse de la peinture et la symétrie de la composition.

Or, depuis Vinci, la naïveté de l'expression qui était due auparavant à une admirable ignorance, a été voulue à l'égal de toutes les autres traductions humaines. Et il est incontestable que cette volonté de traduction, due au progrès né de l'expérience des primitifs, accuse un résultat supérieur.

Dès la Renaissance, les artistes disent enfin ce qu'ils veulent dire, rien n'est remis à l'interprétation du spectateur, du moins, au fur et à mesure que l'expression vraie se développe, peut-on rêver exactement sur la volonté d'expression des artistes.

Mais le réalisme d'un Mantegna (entre autres), non exempt parfois de trivialité, pouvait induire certaine tendresse à de la morbidesse ou à de basses traductions sensuelles, et c'est le propre d'un Corrège, par exemple, d'avoir cédé à la grâce et à l'amour sans démériter de la grandeur de l'art.

Corrège fait songer à un Michel-Ange qui aurait condescendu à un peu de manières, c'est dire qu'il dédaigne les rondeurs graciles et les poses efféminées autant qu'équivoques, digne cortège



MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE, par CORRÈGE.
(*Musée du Louvre.*)

lu joli, du riant et de l'aimable, chers au public.

C'est dire aussi que Corrège affectionne l'opu-ente tournure du geste, le dessin vaste et la large couleur, sans oublier cette audace du raccourci exaltée par Buonarroti.

La grâce d'Allegri est donc caractéristique, elle n'a rien de lascif, et la représentation délicate le la femme et de l'enfant en laquelle il excella, gardent une candeur ingénue qui est tout un ravissement original.

Peinture suave et saine, gaie et bien portante, voilà les premières vertus de cette manifestation parfaitement décorative.

D'ailleurs le mouvement chez Corrège est extrêmement varié, d'autant qu'il a, du plafonnage, une science fertile en pittoresque, lorsqu'on sait judicieusement accommoder l'essor renouvelé du geste.

L'Histoire, à ce propos, nous montre l'artiste modelant des figures en terre, à la façon de Léonard de Vinci, afin de pouvoir choisir la forme en relief à différents points de vue et noter exactement la projection des ombres.

Pour en revenir à la grâce typique de Corrège, il importe d'en montrer la franchise, comparativement à la grâce mystérieuse de Vinci ou à la grâce céleste de Raphaël.

Corrège offre, en effet, une caresse perpétuelle

bien adaptée à ses sujets de prédilection ; sa suavité résumée par une ligne inconnue encore, par une inflexion particulière du corps, nous vaut un plaisir rare sans concession enfin, à la vulgaire joliesse de ceux qui sombrent dans la grâce lisse, pommadée, émaillée pour sourire à la foule niaise.

Aussi bien cette peinture, transparente dans l'ombre même, argentée, se défend de la mièvrerie ; par rapport à Vinci, on a dit que Corrège était un Léonard *clarifié*, cela exprime bien la limpidité de cette pénombre par rapport à l'ombre qui enveloppe la forme et la noie dans le mystère.

Chez Corrège, la chair ignore les tons neutres de Vinci, elle rayonne dans le clair-obscur sans perdre de sa solidité, et cette intensité de lumière générale donne aux tableaux de ce maître une étonnante puissance de relief.

Que n'a-t-on point écrit sur les chairs d'Allegri ! Quel enthousiasme mérité cette pâte savoureuse, chaude et comme parfumée de sang frais, a soulevé !

A vrai dire, il était regrettable que les rondeurs de la forme échappassent sans cesse dans l'ombre au regard qui voulait les contourner ; outre que cela n'est point toujours exact, puisque la lumière adore les reflets autant que le plein air déteste la décomposition cadavérique, on pouvait crier à la monotonie d'une formule.

Certes nos « pleinairistes » modernes ont nettement différencié comme il sied les aspects de l'intérieur de ceux du dehors, et ils ont fait amplement justice des ombres « chocolat »; mais, déjà, Corrège leur avait montré ses intentions à cet égard, et il les guida sur le chemin qui mène à la délivrance « des vieux jus » où, jusqu'à Manet, exclusivement, on s'enferra.

Corrège, précurseur de l'impressionnisme, cela fait sourire, parce que l'impressionnisme est en partie du domaine des ignorants et le prétexte seul de leur nullité ; aussi ne faut-il pas confondre l'impressionnisme *classique* et magistral, le véritable impressionnisme des maîtres, avec la sottise simplement anarchiste.

D'ailleurs, si l'on examine les artistes à travers leurs progrès vers la nature, on y lit des étapes courageuses qui durent faire révolution à leur heure. Voyez: Pérugin fut conspué dans son style ingénu par Vinci et Michel-Ange et, en somme, malgré leur charme pénétrant à tous deux aussi intense, Corrège est plus près de la lumière vitale que Vinci.

Pas à pas les écoles d'art s'acheminent vers le vrai, après les idéalistes, les classiques, après les classiques les romantiques et les naturalistes, jusqu'au moment où, fatigué de la vérité trop crue, dépoétisante, on retourne à la poésie de ceux qui

peignaient moins vrai, peut-être, mais qui pensaient plus haut et plus beau.

Nous voici aujourd'hui sur la crête périlleuse... mais passons.

La vie du Corrège est fort mal connue, les uns le voient naître dans l'opulence, les autres dans la misère ; cette dernière thèse appartient à Vasari, à qui nous devons la légende, sans doute, de la mort de notre personnage succombant à une fluxion de poitrine qu'il aurait prise au retour d'un voyage à pied de Parme à Correggio, où il portait le prix d'un de ses tableaux payé en monnaie de cuivre..

Annibal Carrache, d'autre part, écrit à son frère Louis : « Je m'indigne et je pleure en dedans de moi-même, quand je pense à l'infortune de ce pauvre Antoine : un si grand homme, si c'est un homme et non pas un ange revêtu d'un corps, se perdre de la sorte dans un pays où il était méconnu et où il aurait dû être porté aux étoiles, et y finir par une mort misérable ! »

A cette exagération bien méridionale, nous opposerons le juste milieu de la logique, sans nous arrêter à l'hypothèse paradoxale de la noblesse et de la richesse que d'aucuns voient veiller en revanche sur le berceau du futur chef de l'école de Parme ; il est à supposer que la famille de l'artiste fut aisée, à en juger par les maîtres qui l'instruisirent dans les lettres : Giovanni Berni, de

Plaisance, Marastoni de Modène et le savant médecin Lombardi auquel incomba le soin de lui enseigner la philosophie.

Pourtant il est avéré que Corrège ignora toujours, en sa peinture, les prix élevés qui rémunérèrent tant d'œuvres inférieures de ses contemporains et, de n'avoir jamais été payé à sa valeur, on peut inférer seulement qu'il ne fit point fortune ou qu'il n'augmenta pas la sienne, à moins encore qu'il ne se ruinât à son art.

Et naïvement, après avoir dit en effet, que jamais aucun artiste ne mit plus de luxe dans l'exécution matérielle qu'Allegri dont toutes les peintures sont sur cuivre, sur panneau de cèdre ou sur toile de choix, un auteur écrit « qu'il prodigue les couleurs les plus chères : l'outremer, les laques, les verts riches; qu'il *empâte sans ménagement* et n'épargne rien pour assurer la *conservation de ses tableaux* ».

Certes, certaines couleurs de meilleure qualité que les nôtres, actuellement, valaient cher et notamment l'outremer[1] à cette époque; mais de là à constater qu'en *empâtant sans ménagement*, on fait acte de prodigalité, c'est trop méconnaître la noble

1. A propos des couleurs à l'huile qui, actuellement, sont relativement peu coûteuses, sait-on qu'à l'époque de Raphaël, le bleu d'outremer se payait littéralement au poids de l'or? Vendu dans des tuyaux de plume, on le mettait d'un côté de la balance, tandis que de l'autre on équilibrait son poids avec de la poudre d'or.

indépendance de la facture, l'emportement inconscient, même, de cette facture pour laquelle on est né et contre laquelle on ne saurait réagir.

Voyez-vous Corrège ou Rubens, par exemple, économiser leur prestigieuse pâte de couleur ?

Bref, pour en revenir à l'origine heureuse ou malheureuse du célèbre peintre en question, on a prétendu qu'il s'exténuait de travail pour nourrir une nombreuse famille.

Or, de son mariage avec une jeune fille de son pays âgée de quinze ans, Girolama Merlini, Antonio qui n'avait alors que vingt-six ans, eut, il est vrai, quatre enfants ; mais nous en voyons deux mourir en bas âge, deux filles, de telle sorte que l'artiste avec une fille qui lui restait et un fils (Pomponio) ne peut réellement point passer pour être « chargé » de famille !

Et puis, voici qui nous déroute, sa femme passe pour lui avoir apporté une belle dot, et le Carteggio de Tiraboschi contient plusieurs actes relatifs à des maisons et à des propriétés du Corrège !

D'autre part, la parfaite conscience de ce maître, exigeant de son œuvre la perfection, la faisant sécher au soleil, la « reprenant » sans cesse, en même temps qu'elle plaide en sa faveur, atteste qu'il n'était point aussi dénué de ressources qu'on le représente.

Mettons, enfin, que Corrège ne connut jamais

le faste d'un Michel-Ange, d'un Raphaël ou d'un Titien, d'où la fantaisie larmoyante de la légende dont le génie de notre héros pouvait, en somme, se passer.

D'ailleurs tous les grands maîtres, avant lui, avaient travaillé pour des souverains, cela les avait singulièrement rehaussés dans l'estime de la masse, tandis que jamais Corrège n'obtint cette faveur, non seulement parce qu'il ne l'avait jamais sollicitée, mais parce qu'il eût fallu voyager et sa vie sédentaire prouve qu'il ne le désira point.

Antonio Allegri, dit *il Correggio* ou le Corrège, naquit à Correggio vers 1494, de Pellegrino Allegri et de Bernardina Piazzoli.

Ce fut vraisemblablement son oncle paternel, Lorenzo Allegri, qui lui donna les premières leçons, avec Antonio Bartolotti, chef de la petite école de Correggio.

Puis, sans doute, l'artiste continua à Modène ses études de peinture avec Francesco Bianchi dit le Frari, en même temps que Begarelli dut l'initier à la sculpture, puisque l'on montre avec assurance, dans cette ville, un groupe de *la Piété*, figurant dans l'église de Sainte-Marguerite, dont les trois plus belles figures seraient de lui et les autres de son maître.

Un autre professeur est prêté encore à Allegri : c'est Mantegna ; mais, comme il a été démontré

que Corrège n'avait que onze ans à la mort de Mantegna, on ne peut que compter notre peintre parmi les disciples de l'immortalité d'André.

Aussi bien, malgré que les génies au début manquent généralement d'originalité, la période d'influence chez Allegri est fort courte et, tout au plus, après avoir subi l'ascendant de Mantegna, peut-on lire dans l'œuvre d'Antonio l'impression de Léonard de Vinci, ces deux maitres qu'il avait admirés de bonne heure à Mantoue.

Mais auparavant notre artiste est à Parme, où il étudie l'anatomie avec le médecin Grillenzoni.

La légende veut ensuite que ce soit le chef-d'œuvre de Raphaël intitulé la *Vierge de saint Sixte* (aperçu à Plaisance) qui ait arraché au Corrège son cri célèbre : « *Anch'io son' pittore !* » Et moi aussi je suis peintre !

Le Corrège aurait eu cet accent d'enthousiasme, dans sa jeunesse, en sentant se révéler chez lui une vocation soudaine, et c'est dans ce sens que cette parole est devenue fameuse ; or, pour être dans la vérité, suivant plus de logique et moins de clinquant, voici quelle serait l'origine de cette allusion.

Le Corrège qui même, selon certains auteurs, était l'aîné de Raphaël, ne quitta jamais la Lombardie (nous avons dit en effet qu'il ne voyagea point, pour ainsi dire), où, malgré son immense



LE SOMMEIL D'ANTIOPE, par CORRÈGE.
(*Musée du Louvre.*)

talent et tout en travaillant beaucoup, il ignora toujours la richesse, pendant que la renommée lui apportait chaque jour le bruit des opulents succès que Sanzio obtenait à la cour pontificale.

Un jour donc qu'on lui montrait une œuvre peut-être imparfaitement réussie de celui qu'il savait si hautement honoré, si largement rétribué : « Et moi aussi je suis peintre ! » s'écria-t-il ; mais nous devons croire que ce fut de la part du grand artiste, atteint dans la conscience de sa haute valeur, une façon de protester contre l'indifférence ou la parcimonie de ceux qui le faisaient travailler.

Pour quitter la légende et ses troublantes interprétations, nous terminerons le chapitre de l'éducation artistique du Corrège en plaçant, sans plus, Raphaël parmi les seuls maîtres qui éclairèrent sa vocation, sans toutefois qu'il l'imitât jamais ni lui ni les autres.

On prétend que le premier tableau authentique d'Antonio est une *Madone au saint François*, qui figure au musée de Dresde. Cette œuvre fut peinte alors qu'il n'avait que vingt ans, en 1514, pour l'église des Franciscains de Correggio.

Et Corrège, trois ans plus tard, produisait le délicieux *Mariage mystique de sainte Catherine* qui est au Louvre.

En 1518, l'abbesse du monastère de Saint-Paul,

Giovanna de Plaisance, l'appelle ensuite à Parme où il peint à fresque, dans le parloir, des scènes mythologiques et autres sujets bien profanes pour un cloître; mais, a-t-on dit, « l'abbesse de Saint-Paul qui commanda ces fresques, était abbesse à vie, ne relevait pas de l'évêque, avait juridiction sur des terres et des châteaux, vivait sans clôture et presque séculièrement ».

Grâces soient donc rendues à l'éclectisme artistique de cette mondaine croyante, qui nous valut ce chef-d'œuvre du Corrège, auquel avait collaboré le célèbre littérateur Giorgio Anselmi dont une fille était chez les religieuses.

Le succès obtenu par ce pinceau facile où les chairs nacrées s'accordaient si parfaitement avec la légèreté de sujets comme *la Chasse de Diane*, des *Amours*, des *Grâces*, *Junon*, *la Fortune*, etc., valut à l'artiste la commande de la décoration de la voûte de l'église Saint-Jean, pour les Bénédictins de Parme (1520), où il s'affirme comme le prédécesseur et le rival de Michel-Ange par la nouveauté de traiter le plafond, non en manière de tableau ordinaire, mais en représentant des figures plafonnantes.

Durant cinq années, Corrège tout seul, accomplit cette tâche formidable qui représentait *le Christ montant au ciel*, sans préjudice d'un *Couronnement de la Vierge*, détruit depuis, dont il avait orné la tribune de cette même église.

Toutefois on s'accorde pour donner à *l'Assomption de la Vierge* représentée par Allegri dans la coupole de la cathédrale de Parme, la préférence sur tous ces précédents ouvrages.

« Cette coupole est vraiment le ciel ouvert! » s'écrie un auteur enthousiaste de la Vierge, « légère comme une vapeur, s'enlevant dans un tourbillon de draperies volantes, parmi des palpitations d'ailes, des pluies de rayons, des nuages d'anges jouant de la harpe, du théorbe et de la viole d'amour, agitant des encensoirs et s'empressant comme des pages autour de la Reine du paradis. »

Mais Allegri qui, à ces travaux immenses s'était exténué, tant au moral que physiquement, devait mourir, quelques années après leur exécution, c'est-à-dire en 1534; il était à peine âgé de quarante ans.

« On a dit que le Corrège était triste et mélancolique. Cette humeur ne semble pas s'accorder avec sa peinture aimable comme un sourire, fraîche et gracieuse. Mais l'œuvre d'un artiste n'est pas toujours le reflet de son âme, c'en est souvent le désidératum. Watteau, qui embarque si joyeusement pour Cythère les pèlerins d'amour, n'était-il pas, dans la vie privée, d'une tristesse funèbre, obsédé par un essaim de papillons noirs? »

Parmi les œuvres du grand maître, en dehors

de celles précédemment dites, signalons au Musée du Louvre : *le Sommeil d'Antiope* ; à Florence : une *Madone*, une *Sainte Famille* ; à Parme : *la Vierge au saint Jérôme*, *la Déposition du Christ* ; à Rome : une *Danaé* ; à Naples : *la Madone au lapin*, *le Mariage de sainte Catherine* ; à Londres : *l'Education de l'Amour*, un *Ecce Homo*, *la Vierge au panier* ; à Munich : *la Vierge glorieuse*, etc., etc.

« Qui n'aime point le Corrège n'a point d'âme », a déclaré Stendhal, on ne pouvait mieux définir l'impression d'émotion et de charme dont cet œuvre est empreint; œuvre fortement original parce qu'il ne fut pas contagionné, au cours des voyages, par celui d'autrui, qu'il garde ainsi en même temps que sa séduction propre et locale, le parfum résumé de toutes les précédentes séductions, de même qu'il semb e avoir précédé les séductions à venir.

H. HOLBEIN

Hans Holbein, dit le Jeune, est, avec A. Dürer, le plus grand peintre de l'Allemagne.

Son œuvre étonne par la volonté et l'intensité expressive du dessin, par la force de la peinture consciencieuse autant que par le sentiment spirituel de la vérité fixée.

C'est aussi l'idéal capté à force de vérité qui frappe chez Holbein, cet idéal dormant sur le masque de l'individu comme sur son enveloppe physique générale, et que réveille seule la copie exacte du penseur ; cette copie des lignes non figées à la façon des artistes sans flamme, mais au contraire notées en leur qualité intellectuelle et vivante.

Rubens a dit à propos d'Holbein : « C'est le peintre de la vérité qui parle et qui pense. » Cette opinion distinguée résume nettement, d'ailleurs, le comble de l'art, et Hans doit être rangé parmi les prêtres de l'art les plus remarquables.

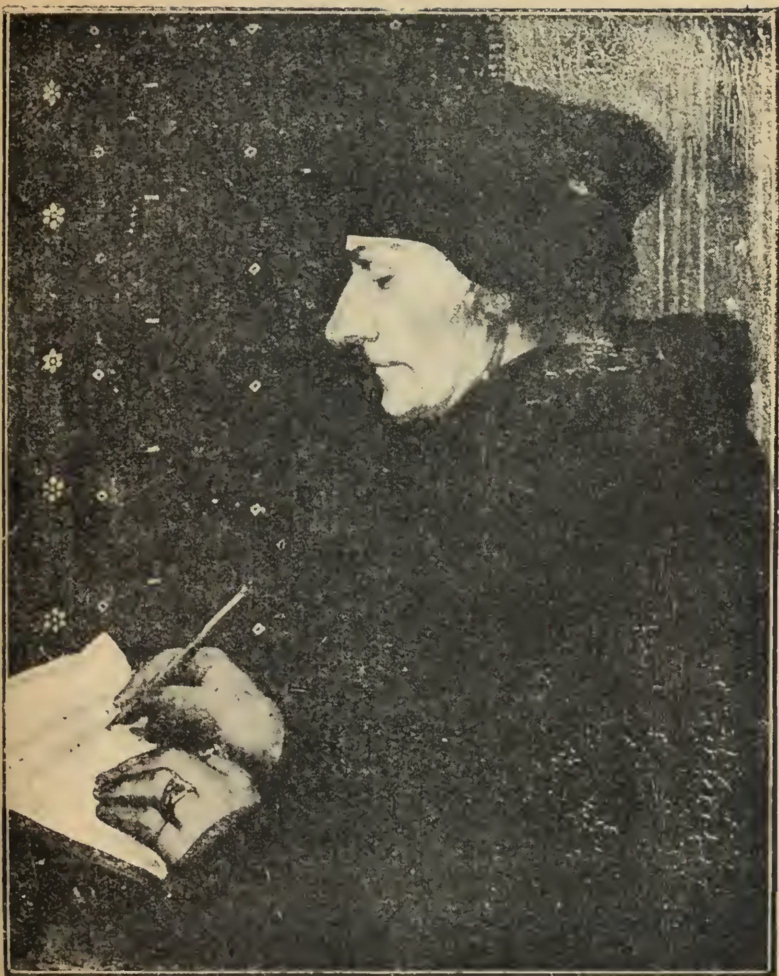
Si tant d'artistes de nos jours veulent étonner plutôt par le brio de la facture superficielle, que

par la profondeur de leur savoir convaincu, les peintres anciens, eux, visaient exclusivement la sincérité à laquelle ils subordonnaient tous leurs moyens naïfs autant que merveilleusement dociles. Tous les primitifs ont dissimulé leur facture — le travail de leur pinceau — conformément à la Nature dont l'enveloppe est d'une unité parfaite, fondue qu'elle est dans l'atmosphère et dans la vision sentimentale qui la contemple.

Ce n'est point de la peinture lisse ni léchée, c'est de la peinture tellement « bien sur ses plans » qu'elle n'est ni plate ni raboteuse. Et Holbein appartient à cette souche de peintres parfaits exécutants, qui faisaient du « métier » leur base, en ayant le grand art de ne pas s'y borner.

Quand on examine un portrait du célèbre artiste allemand, on est d'abord étonné que ce « fini » ne nuise pas à la beauté extérieure du personnage représenté, puis, au fur et à mesure de l'observation, ce « fini » supérieur, ennemi de la « cuisine » de palette chère à notre époque, apparaît au contraire servir merveilleusement les modelés patients d'un dessin serré, qui accuse un style et une pensée purement idéals.

Ainsi donc, au delà du métier indispensable notamment au portrait dont les traits doivent être si justes que sa ressemblance en dépend, il y a l'originalité de ce métier qui s'appelle : l'art.



ÈRASME, par HOLBEIN.
(*Musée du Louvre.*)

Un portrait non ressemblant est un portrait qui n'est pas dessiné juste, cela est formel, d'où il ne s'ensuit pas cependant que ledit portrait ne soit point charmant, si toutefois il échappe à sa qualité essentielle, tandis qu'en ce qui concerne Holbein, on peut nettement affirmer que tous les portraits du maître sont d'une ressemblance frappante — avantage qui ne dessert point leur beauté, certainement.

Pourquoi cette conviction ? Sur quoi repose-t-elle, puisque nous n'avons point connu ses modèles ? La réponse est simple : parce que les portraits de Hans sont typiques, caractéristiques et divers.

Parce que le détail qui les différencie est dû non à une habileté de facture, mais à une patiente expression, à une recherche curieuse et minutieuse du trait pittoresque, marque certaine d'une qualité ou d'une tare particulière à chaque visage impossible à inventer autant qu'à ressasser de « chic ».

Et ces types comme ces costumes ont leur tournure propre ; de même qu'il n'y a point deux nez semblables, il n'y a pas deux plis pareils ; on peut se rendre compte de cette évidence en regardant notamment l'œuvre d'Holbein et, en général, celle des vrais artistes qui peignirent non pour la clientèle, mais pour eux-mêmes.

Ces vrais artistes dont la production n'était point solidaire des besoins matériels, ces vrais artistes qui ne sont plus.

On a prétendu qu'Holbein avait un génie moins passionnant que Rembrandt, cela est assez juste, parce que la beauté du premier est plutôt froide, tandis que celle du second est chaude et vibrante : au surplus blâmons encore une fois le mauvais goût des comparaisons qui voudrait s'opposer à la diversité de nos joies et de nos caprices.

Constatons aussi que Holbein précède Rembrandt, immense avantage pour Van Ryn, et enfin, faisons observer, toujours à propos de cette singulière opposition de la critique, qu'à l'heure de Rembrandt, la palette était plus souple, la « cuisine » du peintre davantage affranchie du dessin sous la pâte de couleurs davantage grasse.

Hans Holbein, dit *le Jeune*, était le fils du peintre Holbein *le Vieux* ou *l'Ancien*, gendre lui-même du peintre Thomas Burgkmair.

D'autre part, un frère d'Holbein le Vieux : Sigismond et son propre fils Amboise, frère de Hans, prouvent, par leurs œuvres, qu'ils tinrent le pinceau avec une maîtrise dont n'eût point rougi, certaines fois, le grand Holbein qui nous occupe.

Mais au génie la palme, et Hans seul la mérite en ce merveilleux XVe siècle où brillent presque tous les grands peintres : Léonard de Vinci,

Raphaël, Michel-Ange, Giorgione, Corrège, Albert Dürer.

Hans Holbein naquit à Augsbourg (Allemagne), en 1497. Ce fut son père qui lui donna ses premières leçons dans cette ville et non à Bâle, où le maître et l'élève résidèrent tous deux fort longtemps.

On a dit que l'amitié d'un grand homme était un bienfait des dieux; il ne faut pas oublier encore que la chance est, avec la santé, le gage le plus précieux, souvent, de la réussite, et ici, la chance sourit à Hans sous les auspices d'Erasme le savant hollandais dont il était l'ami.

Érasme, surnommé le *Voltaire latin*, le plus grand des humanistes de la Renaissance, devait être le guide et l'appui le plus sûr du célèbre peintre. L'Histoire nous montre en effet Érasme discernant aussitôt, dans les premiers travaux de son ami, une flamme supérieure et l'engageant à quitter la petite ville de Bâle déjà tout emplie du bruit de la grande renommée du jeune artiste.

Le célèbre écrivain a jugé que la gloire qui naît ne peut être seulement une gloire de clocher, et comme d'autre part, Hans, marié très jeune à une femme fort acariâtre, souffre de s'entendre reprocher du matin au soir son pauvre métier de peintre; il n'en faut point davantage pour que l'artiste écoute, par un beau jour de lassitude, les conseils d'Erasme.

Il partira en Angleterre, à Londres, et il est entendu que, durant son absence, l'oncle d'Holbein, Sigismond, veillera sur l'épouse désagréable. D'ailleurs, cette épouse eût haussé les épaules si elle avait entendu les dernières paroles de son mari à Sigismond avant son départ : « Je lui laisse tout ce que j'ai aujourd'hui, *mais je prends pour moi demain.* »

Qu'était-ce que demain pour cette épouse? La désillusion, la misère peut-être, alors que Holbein tenait déjà la fortune entre ses mains, tant étaient fortes ses assurances en son génie.

« Allons, dut se dire Mme Holbein, s'il ne me laisse point grand'chose, mon fou de mari prend encore moins pour lui ! » Et il n'empêche que le peintre, muni d'une lettre de recommandation pour Thomas Morus, et du portrait qu'il avait fait d'Érasme, n'eut qu'à présenter son œuvre au chancelier anglais pour être chaudement accueilli.

Morus avait reconnu son ami dans la peinture merveilleuse du jeune homme, et dès lors il lui ouvrit et ses bras et sa bourse : « Vous avez fait un chef-d'œuvre, vous êtes vous-même mon ami, et, désormais, considérez ma maison comme la vôtre ! »

L'existence de Hans est, depuis ce moment, des plus fastueuses ; le plus beau salon du chancelier lui sert d'atelier, et c'est là que les plus riches sei-

gneurs de la cour viennent rendre visite au peintre célèbre, que son bienfaiteur avait paré des habits les plus magnifiques en même temps qu'il l'avait cousu d'or.

Pourtant, durant les trois années qu'il passe à la cour, notre génie traite d'égal à égal avec la noblesse, et Morus lui-même doit respecter le silence en lequel il prétend travailler, à moins que par caprice il veuille bien se mêler aux fêtes auxquelles il est toujours convié.

Si Holbein est reçu à la table du chancelier en compagnie du roi d'Angleterre, il entend, en revanche, n'accepter qu'à ses jours et suivant ses dispositions certain comte, par exemple, qui insiste pour violer l'huis fermé de son atelier. Voici l'anecdote : Holbein s'excuse poliment auprès du fâcheux ; mais le personnage, croyant que l'on doit tout à son rang, persiste et veut forcer la porte du sanctuaire.

Alors l'artiste, irrité, jette le comte du haut de l'escalier en bas, et se renferme ensuite dans son atelier.

Mais pour échapper, après réflexion, à la fureur du seigneur et de sa suite, il se sauve par une fenêtre et va se jeter aux pieds du roi, en lui demandant sa grâce sans dire son méfait.

Le monarque pardonne de confiance, et, aussitôt que Holbein s'est confessé, il lui ordonne de

demeurer caché jusqu'à ce que cette affaire soit terminée.

Le seigneur anglais, tout meurtri et ensanglanté paraît bientôt, porte plainte au roi qui cherche à le calmer, tout en excusant le geste de son peintre.

Alors, piqué au vif, le comte ne ménage point ses termes et reçoit du roi cette semonce que son manque de respect lui avait attirée : « Monsieur, je vous défends sur votre vie d'attenter à celle de mon peintre. La différence qu'il y a entre vous deux est si grande que de sept paysans je peux faire sept comtes comme vous, mais que de sept comtes je ne pourrais jamais faire un Holbein. »

Et le seigneur se le tint pour dit.

Aussi bien Henri VIII avait été tellement charmé du génie du grand artiste qu'il lui devait bien de prendre sa défense. On sait que c'est à la suite d'un festin où Thomas Morus avait convié le roi et le peintre que ce dernier s'imposa à son attention et à son admiration.

Conduit par le chancelier dans une galerie où figuraient nombre de tableaux dus à Hans, particulièrement mis en lumière, le roi d'Angleterre s'arrêta stupéfait. Après avoir successivement reconnu les hommes de sa cour que ces œuvres représentaient, le monarque demanda qui avait pu faire de si belles choses.

Et Morus montra le portrait d'Holbein par lui-même. Dès lors il fut aisé à Henri VIII de découvrir le maître dont la ressemblance était parfaite, parmi les invités : « Vous êtes le peintre d'un roi ! » dit-il simplement à Hans, et comme le chancelier manifestait son désir d'offrir tous ces portraits à son auguste convive, celui-ci l'arrêta d'un mot : « Non, gardez les portraits et donnez-moi le peintre ! »

Ce fut dans cette royale période qu'Holbein peignit le beau portrait en pied du roi Henri VIII, ceux du prince Édouard et des princesses Marie et Élisabeth, de Cromwell et de Thomas Morus, sans oublier celui de l'archevêque de Cantorbéry.

Thomas Morus a été plusieurs fois représenté par ce pinceau délicat, tantôt seul, tantôt avec sa femme et ses enfants; Holbein témoigna ainsi de sa reconnaissance à son protecteur, en même temps qu'au clairvoyant Érasme, avec lequel il demeurait en expansive correspondance.

L'histoire ne nous dit pas si l'épouse acariâtre du célèbre peintre fut convertie à la cause de son art lorsqu'elle le sut aussi productif, et les textes demeurent muets également, sur la douleur que leur séparation causa aux deux époux; toutefois on nous parle des « blanches ladies » empressées autour d'Holbein et de son œuvre, et l'on aime à évoquer le sourire satisfait de Mme Holbein, lors-

qu'au retour, son mari lui ouvrit ses mains pleines d'or.

Voici donc notre artiste revenu à Bâle où l'attendent de nombreuses commandes ; mais la fascination des honneurs et du faste de la cour d'Angleterre est irrésistible. Henri VIII qui n'avait vu son peintre le quitter qu'avec peine, le reçoit à nouveau avec enthousiasme et le comble de présents en même temps qu'il lui ouvre des crédits illimités pour l'exercice de son art.

Holbein ne devait plus abandonner Londres qui avait consacré sa gloire, et il ne nous est malheureusement point possible de noter par une œuvre, le passage de ce maître en notre pays, que, paraît-il, il aurait aussi visité.

Hans Holbein, dit le Jeune, mourut de la peste à Londres, en 1543.

A-t-il réellement succombé à cette hideuse maladie à la façon de Titien et de tant d'autres peintres? On ne sait au juste, et cela est déplaisant autant que singulier de mettre à l'actif d'une sotte épidémie une hécatombe aussi glorieuse, à moins que les historiens aient confondu la peste avec tous les hideux trépas qu'ils ne s'expliquent point au juste.

Nous en arrivons à l'énumération des principales œuvres de notre artiste, énumération au cours de laquelle on jugera de leur étonnante diversité.

A son premier et second séjour à Bâle, Holbein peignit les portraits du *bourgmestre Meyer et de sa femme* (1516), et celui du jurisconsulte *Boniface Amerbach*. Meyer et Amerbach formaient avec Érasme un trio d'amis chers au cœur de Hans, qui reproduisit leurs traits avec toute la ferveur de son affection. Quant à l'humaniste et typographe Froben, que l'on signale encore comme partageant l'amitié du peintre, à Bâle, nous n'en trouvons point trace, à regret, dans l'œuvre en question.

Un *Christ mort* retient ensuite notre attention. On dit que le maître prit pour modèle de ce chef-d'œuvre le cadavre d'un noyé.

Et comme ce Christ, horizontalement étendu sur une dalle, est une merveille de majesté et de divinité, on saisit avec quelle pensée idéale l'horrible réalité fut exprimée.

Cela est vrai et touchant ainsi que la mort même, mais cela n'est point un cadavre quelconque ; par la bouche entr'ouverte du trépassé, il s'exhale un soupir sacré que notre âme recueille avec émotion, cela est bien le Christ enfin !

Mais poursuivons, voici le portrait de *la femme de Holbein et de ses enfants*.

L'anecdote impitoyable fait sans doute allusion à cette œuvre lorsqu'elle conte ce qui suit. Nous avons dit que la femme de notre artiste n'était qu'une mégère, et voici que cette mégère se venge :

« Holbein, au sortir d'une orgie, ouvre en titubant la porte de son logis où sa pauvre femme et ses trois enfants, les yeux rougis de larmes et le ventre creux, attendent le délinquant.

« Il contemple, en entrant, le groupe silencieux et froid comme la pierre... Un cri s'échappe de sa poitrine : « Sublime ! » Il cherche un crayon, ses pinceaux ! « Ne bougez plus ! Paix, vous dis-je ! pas un mouvement ! pas un geste ! Quel tableau ! Et il saisit son album, copie fiévreusement... »

L'auteur, à qui nous empruntons ces lignes, termine ainsi lyriquement : « Félicitez-vous, groupe misérable, vous serez son chef-d'œuvre ! »

Aussi bien nous demeurerons sur l'impression moins choquante du caractère difficile de Mme Holbein ; puisqu'après tout elle n'avait pas le génie pour excuse et parce que son génial mari plane au-dessus de la légende sans doute apocryphe.

Bref, poursuivons notre énumération par le *Portrait d'Érasme écrivant* (Musée du Louvre) ; deux *Intérieurs* d'école, un fragment de *Cène*, une *Nativité* et une *Adoration des Mages* (Cathédrale de Fribourg).

Non sans noter encore deux belles *Passions* (dont l'une est peinte en huit tableaux et l'autre au lavis), arrêtons-nous un instant à la fameuse *Vierge au bourgmestre Meyer* qui est à Bâle.

Cette œuvre qui est le type de la peinture reli-



PORTRAIT D'ANNE DE CLÈVES, par H. HOLBEIN.
(*Musée du Louvre.*)

gieuse chez Holbein, est remarquable par le recueillement des attitudes et la piété du sentiment. Cependant la plus grande beauté de cette expression réside en les têtes des personnages figurés, les préférences du portraitiste s'y affirment, elles sont, en vérité, l'âme du tableau.

Car l'œuvre religieuse de Hans garde son caractère tudesque et, ni ses compositions en général, ni ses draperies, ne s'inspirent du style de l'histoire.

Quand on lui parlait de l'antiquité, il partageait l'opinion désinvolte de Rembrandt : « la nature est plus près de nous que l'antique, disait-il, point besoin d'aller chercher si loin ses modèles. »

En un mot, si ce génie était familier avec tous les genres, il avait de chacun de ces genres une conception personnelle devant laquelle la critique à vrai dire, est désarmée.

La *sainte Ursule*, la *Vierge de Soleure* et le *saint Georges*, *la Rencontre de Saül et de Samuel*, *Roboam renvoyant le peuple d'Israël* (Bâle), autant de pages religieuses et bibliques d'un sentiment étrangement classique, voilà tout ; tandis que le peintre, à Londres, se montrera l'historien exact et sévère du XVI[e] siècle, parce qu'il lui aura suffi de copier la nature de son temps.

Autre face maintenant du génie de Holbein :

ses illustrations de l'*Eloge de la Folie* où il se repose de la solennité divine et des portraits nobles. Dans *l'Eloge de la Folie*, l'artiste s'est laissé aller à la fantaisie la plus mordante et la plus macabre, son esprit épris du pittoresque de la légende, fouille l'horrible et l'effrayant avec une singulière malice dont le regard se trouble, tour à tour égayé et attristé.

Les fresques de Hans ne sont pas moins extraordinaires ; voyez *la Danse des Morts* sur les murs de la Poissonnerie, à Bâle, et *la Danse de la Vie* (car l'artiste affectionne les contrastes) sur les murs du cimetière de cette même ville ; elles témoignent d'une inspiration du fantastique tout à fait supérieure. Et *la Richesse et la Pauvreté*, autres fresques pour la maison d'Orient, illustrent encore ce genre du maître. Rubens a confessé que dans sa jeunesse il avait dessiné toutes les figures de *la Danse des Morts* ; cela n'est pas un mince éloge.

Mais où Holbein, le plus savant des peintres naïfs, excelle, c'est dans le portrait où son dessin strict veut dominer la pâte de couleurs, un peu sèche, un peu rude, subordonnée au dessin. (On prétend cependant qu'il y a un monde entre les œuvres de cet artiste au Musée du Louvre et celles qui se trouvent dans la galerie de Hampton-Court.)

Citons en ce genre, d'abord les crayons de Windsor, le *Thomas Morus* en buste (1527), le des-

sin de *la famille Morus*, à la plume (Bâle, 1528) et *Henri VIII*, *le Prince Edouard*, les princesses *Marie et Elisabeth*, etc.

A Dresde voici l'orfèvre *Morett ;* à Berlin, le marchand *Gyzen ;* à Vienne, *Jeanne Seymour*, *John Chambers*, etc. ; à Florence, *Luther* et *Holbein* lui-même, qui s'est représenté encore dans maints croquis visibles à Bâle.

Sans oublier, au Louvre, les fameux portraits d'*Erasme*, d'*Anne de Clèves* et de *Nicolas Kratzer*, astrologue de Henri VIII.

L'œuvre d'Holbein, en définitive, si elle ignore la ligne ondoyante, la souplesse de la pâte qui est le génie de ses contemporains, Corrège et Titien, s'impose à notre vénération par une correction réfléchie et une froideur admirable, à la façon du Sphinx des Egyptiens, dont le masque rigide garde enfermé dans le granit une pensée profonde et séculaire.

ALBERT DÜRER

En tant que peintre, Durer a peu produit; mais Dürer est un ensemble de beauté caractéristique, troublante et singulière qui appartient d'un bloc à l'art. Qu'il soit aussi rare sculpteur que peintre ou architecte, qu'il soit un graveur et un dessinateur abondants, son œuvre est inséparable d'un tout dont l'originalité capricieuse et tourmentée, en souvenir d'une pratique de l'orfèvrerie où l'artiste encore excella à ses débuts, est la marque typique.

Dürer n'était pas un coloriste, il préféra le dessin au trait net et le burin à la taille incisive pour exprimer cette couleur ardente que sa pâte mince et terne n'arrivait point à exprimer. Pas davantage qu'Holbein, ce grand maître allemand ne tâcha donc de sacrifier en peignant la magie du dessin. Tous deux recoururent plutôt à l'enluminure, et cette volonté prestigieuse du graphique n'est pas la moindre qualité de leur gloire.

L'aspect, d'abord, de l'œuvre de A. Dürer est

inoubliable d'austérité et de complication. Il n'est ni frais, ni léger, il a cette pesante majesté, cette rude et volontaire physionomie qui conviennent à l'esprit teuton, réfléchi et profond.

La tendance naturaliste de ce maître est lourde sur la broderie somptueuse de l'imagination, malgré l'habileté du dessin, car Dürer est décidément plutôt un dessinateur de génie, au fur et à mesure que l'on évoque son œuvre dont la science théorique a çà et là des préférences et des caprices inséparables du trait.

Aussi vîmes-nous le peintre plutôt enlumineur, et le sculpteur n'a guère fait que des médaillons et de petits ouvrages en ronde bosse, soit encore et toujours de la forme exprimée par un faible relief, presque un dessin (du moins en ce qui concerne le médaillon), plutôt que de la statuaire réelle où le dessin n'est réduit qu'à des volumes.

Et ces dessins sont exécutés à la plume ou bien aux deux crayons relevés par des touches d'aquarelle ou par un fond de papier teinté, c'est-à-dire que la couleur n'est encore qu'accessoire et secondaire.

Quant à la gravure de A. Dürer, sur bois ou sur métal, cuivre, fer ou étain — gravure originale, c'est-à-dire d'après le dessin de l'auteur — elle est le triomphe de ce crayon admirable mué, pour la circonstance, en burin.

Car le maître germain manie son trait vainqueur sur toile comme sur toutes autres matières, et le coloris en noir attire davantage cette expression fouilleuse et pénétrante plutôt triste et amère, cette expression qui tient au bout d'une pointe ensorcelante, hallucinante, ornementale, tout comme un filigrane.

Reste la manifestation de cet artiste comme architecte : elle n'étonne point monumentalement parlant, parce qu'elle tient surtout au dessin et qu'elle permit plutôt à son auteur d'appuyer son caprice décoratif sur une base solide, dans l'esprit où il concevait ses compositions patientes et précieuses de détails.

Dans une estampe intitulée *la Fortune volant dans l'air*, on aperçoit, aux pieds de cette inconstante déesse, un petit village qui passe pour être un hameau de Bohême d'où la famille de A. Dürer tirait son origine ; pourtant, dans les traits du grand artiste, empreints d'une si impressionnante beauté, on ne trouve point trace du type de la race slave.

Certes il est bien d'essence germaine le caractère de ce masque énergique, ensoleillé par la grâce hautaine du génie qui n'a point de patrie.

Albert Dürer naquit, en effet, à Nuremberg en 1471. Après avoir appris chez son père le métier d'orfèvre, où il ne tarda pas à manifester un talent



LE CHEVAL DE LA MORT, par A. DÜRER.
(*Musée du Louvre.*)

précoce, il entra à l'école de Michel Wolgemuth pour y apprendre la gravure.

Après trois ans d'apprentissage dans cet art qu'il menait de front avec la peinture et la sculpture, il apparaît que notre personnage entreprit de fréquents voyages, notamment de l'année 1491 jusqu'en 1494.

C'était l'habitude chez les artistes, à l'époque, de parcourir un peu au hasard non seulement les pays où l'on parlait la langue natale, mais encore quelques-uns des pays les plus voisins ; ils prenaient ainsi des leçons de naturel en même temps qu'ils fortifiaient leur vision par l'exemple des chefs-d'œuvre réputés.

La gravure sur bois, qui était une des nouveautés du siècle, semble à ce moment déjà retenir plus particulièrement l'attention de Dürer entre tous les arts qu'il vient d'effleurer avec cette facilité propre aux génies. Cet effleurement, où l'étude apparaît n'être que superficielle aux mortels, parce qu'elle semble, grâce au don, avoir été approfondie dans une vie antérieure.

Comme sculpteur, comme architecte, notre maître se distingue encore aisément; mais il revient sans cesse au dessin et à la gravure dans lesquels il apportait, naturellement, cette espèce de goût riche et contourné qui lui venait de sa première pratique de l'orfèvrerie. Voici l'artiste dans

les Pays-Bas, après avoir visité les diverses parties de l'Allemagne, puis en Italie, vers 1506, les pérégrinations continuent, variant l'étude et la documentant.

Il passe huit mois à Venise où une vaste planche de bois sur laquelle il grava un plan de la ville des Doges pris à vol d'oiseau, orné de figures et signé de son chiffre, marque encore sa venue. Il va aussi à Bologne.

Les perfectionnements qu'il avait donnés à la gravure et au sujet desquels il avait entrepris une correspondance avec Raphaël, semblent être la cause de ce voyage au retour duquel il se marie.

Albert Dürer épouse en effet, aussitôt rentré à Nuremberg, Agnès Frey, dont la grande beauté était, hélas, contrariée par une jalousie et une avarice incorrigibles.

Tout comme son compatriote Holbein, Dürer devait être malheureux en ménage, et. en vérité. la coïncidence est étrange des deux mégères pareillement odieuses, se rencontrant sur le chemin de deux génies de même race !...

Holbein et Dürer, le plus glorieux duo de l'Allemagne, contrariés par l'acrimonie de leurs conjointes !

Mais Dürer a su admirablement stigmatiser sa femme en reproduisant maintes fois ses traits maussades et son caractère sombre. Ainsi donc ses



LA MÉLANCOLIE, par A. DÜRER.
(*Musée du Louvre.*)

gravures se chargent-elles de nous apprendre les tourments qu'il endura et, pour se venger, il immortalisa par des chefs-d'œuvre toute l'amertume de sa peine. Voici cette femme clouée au pilori !

C'est *la Mélancolie*, couronnée de fleurs, et ployant dans l'ombre les ailes qui lui ont été données pour s'envoler vers la lumière, semblant s'engraisser à plaisir d'aigreur, au milieu des instruments dispersés de la science humaine et lisant d'un œil terne, au milieu d'un ciel plein d'effrayants prodiges, le nom du mal qu'elle se plaît sans cesse à exciter.

C'est la *Jalousie* dont le bras est armé d'une vigueur surnaturelle, dont les dents grincent : c'est Mme Dürer !

Sans compter que, dans quelques-unes de ses vierges terrestres, par une singulière vision, le peintre n'a pas oublié encore de flétrir son épouse en l'exprimant avec une complaisance où l'on peut suivre toute l'étendue de sa souffrance comme étalée avec résignation.

D'aucuns même prétendent que le malheureux mari s'est représenté dans une de ses gravures les plus renommées : *le Cavalier de la Mort !* « Il semble que l'on voit là Albert Dürer en personne, marchant avec une obstination farouche au milieu des obstacles, des douleurs et des effrois de sa vie. »

Bref, nous allons retrouver le célèbre artiste en Italie où il va séjourner (1506). Ses estampes ont répandu sa gloire ; voici de quoi le consoler des ennuis terrestres et, lorsqu'il revient à Venise, il se lie avec le vieux Giovanni Bellini.

Les honneurs, d'autre part, ne lui manquent pas à son retour dans sa patrie : c'est Charles-Quint, l'empereur Maximilien Ier et son frère Ferdinand Ier, qui saluent le génie et le comblent de présents.

Puis, soudain, pour s'affranchir, paraît-il, de la tutelle rigoureuse de sa femme, voilà que notre artiste entreprend un nouveau voyage dans les Pays-Bas !

On peut mesurer son geste de découragement à la distance qui sépare les deux pays ; c'est d'ailleurs dans cette période d'affranchissement, entre Venise et la Flandre, que la carrière de notre héros est la plus active et la plus féconde.

Les tourments du génie ont de ces singuliers coups de fouet, malgré qu'ils ne stimulent point pareillement le moral, à en juger par tous les ouvrages de Dürer qui, à cette date, témoignent d'une souffrance profonde !

L'artiste nous a conté lui-même ses deux voyages, d'un ton morose que ne relève point même l'honneur qu'il reçut, de voir son talent fréquemment employé alors par l'empereur Maxi-

milien, hôte assidu du château de Nuremberg.

Maximilien avait anobli son peintre, voici dans quelles circonstances : Un jour que, dessinant sur une muraille, Dürer avait grand'peine à se tenir sur la pointe des pieds, l'empereur dit à un gentilhomme de lui servir d'échelle pour un instant.

Le gentilhomme représenta humblement qu'il était prêt à obéir, mais qu'il trouvait cette position trop humiliante, et que c'était avilir la noblesse que de la faire servir de marchepied.

Alors Maximilien répondit : « Albert Dürer est plus noble que vous par ses talents ; d'un paysan je puis faire un noble, mais d'un noble je ne pourrai jamais faire un tel artiste ! »

Et, sur-le-champ, l'empereur anoblit Albert Dürer !

Nous avons dit une anecdote similaire lorsque nous parlâmes d'Holbein, et il était juste que, marié à une même Xantippe, Dürer partageât les avantages de son malheureux confrère d'infortune vis-à-vis de la considération... des autres.

Et, par surcroît de similitude, les deux génies ne devaient-ils pas mourir au même âge ?

Aussi bien, pour en revenir à l'artiste dans les Pays-Bas, ses confrères d'Anvers, de Gand, de Bruges, de Bruxelles acclament ce génie aux tendances nouvelles et les municipalités, à l'envi, emboîtent le pas.

Sans que l'on sache pourquoi, néanmoins, la régente Marguerite d'Autriche, après avoir accueilli avec la plus grande bienveillance le célèbre peintre allemand, à Malines, lui fait grise mine ; mais d'autre part, en compensation, le roi de Danemark, Christian II, retint sur ces entrefaites l'artiste en disgrâce, pour lui faire faire son portrait.

Peu importent les caprices du génie dont le but est de faire des chefs-d'œuvre qui survivront à l'espèce humaine ; voyez aussi comment ils se vengent les génies : lorsque l'on regarde les nombreuses œuvres où Dürer a représenté les traits antipathiques de son épouse, on ne voit plus que de la beauté, à travers la cristallisation de l'art.

En vérité Mme Dürer est à ce point bellement représentée par sa victime, que l'on douterait presque qu'elle fût aussi détestable !

Et pourtant, à son retour en Allemagne, les misères conjugales du maître s'accentuent, la rapacité de sa femme l'accule à un travail insensé et, tout comme les croyants suppliciés, il implore l'art, et soudain ses souffrances s'atténuent dans la beauté.

C'est alors que naissent les sublimes figures d'*Apôtres* que l'on voit à Munich (1526).

A sa rentrée à Nuremberg, vers 1524, l'artiste y avait trouvé le protestantisme presque rétabli, et, le portrait de Frédéric le Sage, dont la pro-

tection assura la liberté des réformateurs, celui de Philippe Mélanchthon, le diacre de Luther, et enfin celui d'Erasme qui prépare la réformation, semblent accréditer cette opinion du ralliement de Dürer au nouveau schisme, bien que pourtant le style des ouvrages de Dürer, dans cette dernière partie de sa vie, loin même de porter le cachet de la Flandre qu'il venait de visiter, se rapproche de plus en plus de la couleur et du dessin des grands maîtres italiens dont il était l'ami.

Et ce sourire au ciel bleu de l'Italie se reflète un instant dans son œuvre, avec des alternatives d'austérité et de rigorisme d'apparence religieuse qui l'assombrissent. Mais l'œuvre d'Albert Dürer néanmoins, fortement inspiré de l'esprit tudesque, demeure plus généralement fidèle à une lourdeur caractéristique, à une puissance sans grâce, dont la beauté morose et impassible persuade par la pensée sertie qu'elle renferme.

Ce chef-d'œuvre n'est pas serein, il a la grandeur des ciels d'orage.

Albert Dürer, dont les forces étaient consumées par un labeur incessant, mourut, dit-on, à la peine, en 1528.

La plus ancienne des grandes pages de ce maître est un retable de la pinacothèque de Munich, dont le panneau central représente *la Nativité;* dans ce

même musée historique figure aussi une *Pieta* datée de 1500. Le musée de Nuremberg possède également un *Hercule attaquant les Harpies*, qui remonte à cette date. Puis, au musée de Vienne, nous voyons une *Vierge allaitant l'Enfant* et aux Offices une *Adoration des Rois* exécutée pour Frédéric le Sage électeur de Saxe.

C'est encore les apôtres *saint Philippe et saint Jacques*, à Florence, *la Fête du Rosaire* à Prague, etc., etc.

Toutefois, si, comme nous l'avons dit, l'œuvre du peintre est relativement peu important, tout comme celui du sculpteur où, en dehors d'une *Prédication de saint Jean-Baptiste* (Brunswick), un *Adam et Ève* (Gotha), un *Christ en croix* (Munich), et *les Trente mille Vierges* (sculptées en agathe, à Vienne), nous ne voyons guère que des statuettes de secondaire importance ; quant à l'œuvre de l'architecte bornons-le à un *Traité sur les fortifications* et à une *Instruction pour mesurer au compas et à la règle.*

Sans oublier encore de citer un ouvrage très curieux sur les proportions du corps humain. Nous insisterons maintenant sur l'importance de l'œuvre dessiné et gravé capital d'Albert Dürer.

Le Louvre possède une *Tête de vieillard* dont le haut style résume bien la marque du célèbre artiste allemand, et quant à donner la nomenclature

de cette sphère supérieure du génie qui nous occupe, il n'y faut point songer, elle est innombrable.

Le maître a gravé plusieurs collections d'estampes qui représentent les différentes scènes de la Passion, et l'on est frappé, avant tout, de la force avec laquelle il a rendu la douleur.

« Dans la tragédie, écrit un contemporain, je ne connais pas de poète, hormis Shakespeare, qui ait fait entendre aux oreilles humaines des sanglots et des cris de désespoir semblables à ceux qu'on croit ouïr en regardant pendant quelque temps les gravures de Dürer. »

Et cette opinion s'accentue au fur et à mesure que l'on examine l'œuvre en entier de ce grand artiste, soit dans ses planches de l'*Apocalypse*, soit dans ses nombreuses têtes de jeunes filles, dans tous ses chefs-d'œuvre enfin, exécutés au crayon et au burin.

Vasari parle de la fureur dans laquelle entra Albert Dürer lorsqu'il eut connaissance des copies que le graveur Marc-Antoine Raimondi avait exécutées sur cuivre, d'après des gravures sur bois du maître allemand. Il aurait songé, dit-on, à intenter un procès en contrefaçon au graveur bolonais pour lui interdire, désormais, de continuer à répandre ses estampes dans ces conditions.

D'ailleurs, le graveur célèbre Raphaël Morghen

demandait presque toujours à un dessinateur de profession de lui faire une copie de la peinture originale qu'il voulait graver.

Notons, en passant, que ce fut Raphaël qui répandit en Italie l'usage de la gravure. Cet art, inventé à Florence au siècle précédent, était encore d'une exécution bornée et difficile. Cependant Albert Dürer l'avait perfectionné en Allemagne.

La correspondance que Raphael établit avec ce grand artiste le mit à même de connaître ces procédés et de les faire appliquer sous ses propres yeux par Marc-Antoine Raimondi[1], qui répandit dès lors dans toute l'Europe, non pas comme on le croit vulgairement, les tableaux de son maître, mais des dessins que celui-ci faisait exprès pour le graveur.

Albert Dürer, qui prit un certain plaisir à se représenter maintes fois, séparément ou bien mêlé aux personnages de son œuvre, nous apparaît décidément l'homme de son génie; il est triste dès ses premières effigies; sur sa figure allongée, maigre, extatique, encadrée dans les boucles de sa chevelure vermiculée, à la façon de celles que peignait Léonard de Vinci, tout est douceur, mélan-

1. On a vu, plus haut, que l'interprète-graveur Raimondi pour une fois qu'il s'était permis de s'affranchir de l'autorisation et de la direction sans doute aussi de l'artiste original, encourut les foudres de A. Dürer.

colie, mysticisme. On dirait une image du Christ dans quelque instant d'abattement et de doute.

De profil, au contraire, les arêtes des lèvres et du menton, le nez proéminent, donnent à cet ovale court une étonnante expression de vigueur et d'âpreté.

Comment concilier ces deux types qui semblent si différents? Si ce n'est en supposant que l'artiste s'est plu à s'idéaliser dans la souffrance et, pour nous, Albert Dürer avait bien une figure de Christ, car, s'il eût possédé en vérité le masque d'énergie qu'à certains moments il aime à nous présenter, il se fût certainement affranchi de Xantippe.

RIBÉRA

Le génie de Velasquez et de Murillo semble avoir laissé indifférent l'art de Ribéra.

Car, si *l'Espagnolet* fut un peintre de « morceaux » hors ligne, il n'apparaît point que son imagination ni son goût aient fait merveille.

Peintre monotone, au surplus, dont le modelé brutalement violé de lumière et d'ombre, n'est qu'une formule, Ribéra se répète aussi dans ses sujets avec une singulière complaisance.

Cependant, l'artiste espagnol, dont la maîtrise n'est pas douteuse dans cette technique où Th. Ribot, notre contemporain, trouva son chemin de Damas, compte parmi les peintres les plus réalistes de l'époque, avec ses fortes qualités qui sont la source, pour ainsi dire, de ses défauts, et c'est à ce réalisme auquel nous rendrons particulièrement justice.

D'abord, nous sommes à l'heure de la vérité intensive, ce sont des types de vagabonds parfaitement copiés qui représenteront des figures d'apôtres ou de philosophes, le titre du tableau

seul, tient lieu de vraisemblance; le temps des personnifications naïves ou idéales n'est plus; la peinture évolue, et, au fur et à mesure qu'elle s'affranchit soit du dogme, soit de la tradition, elle tâche de rendre plus frappante l'expression de la nature.

Aujourd'hui où la vérité s'est encore accrue grâce à des procédés de luminosité inconnus, notamment à l'époque de Ribéra, on tente de retourner à l'idéal, voire même au symbolisme, en un mot on révolutionne sans trop savoir pour quelle raison. Alors que le métier de l'art touche à son but extrême, on prône sa négation pour changer, pour être original, et puis parce que l'on s'imagine que seule l'expression folle indique du génie...

Bref, pour retourner à Ribéra, son métier supérieur, non dans la qualité de lumière, noire sans transparence, bornée, mais dans le relief et l'aspect vrais, fatigue à la longue, tandis que jamais on ne se lasse de regarder Velasquez, par exemple.

Cela résulte, répétons-le, du ressassement de ses qualités de réalisme dont les défauts accusent le mauvais goût d'une représentation quelconque.

Où Velasquez eût mis de la fantaisie, du brio et de la flamme, Ribéra ne sait montrer que de l'application dans une formule morne et plate. Il modele avec un soin supérieur, il dessine la forme aussi

belle ou aussi laide qu'il la rencontre, au hasard de la rencontre, et il fait un tableau, en somme, d'une étude magistrale, sans émotion.

Cette note pareille de clair et d'ombre, non de clair obscur, brusque le regard sans cesse de même façon et, le sujet que les scènes de ce peintre veulent dire, n'est jamais persuasif.

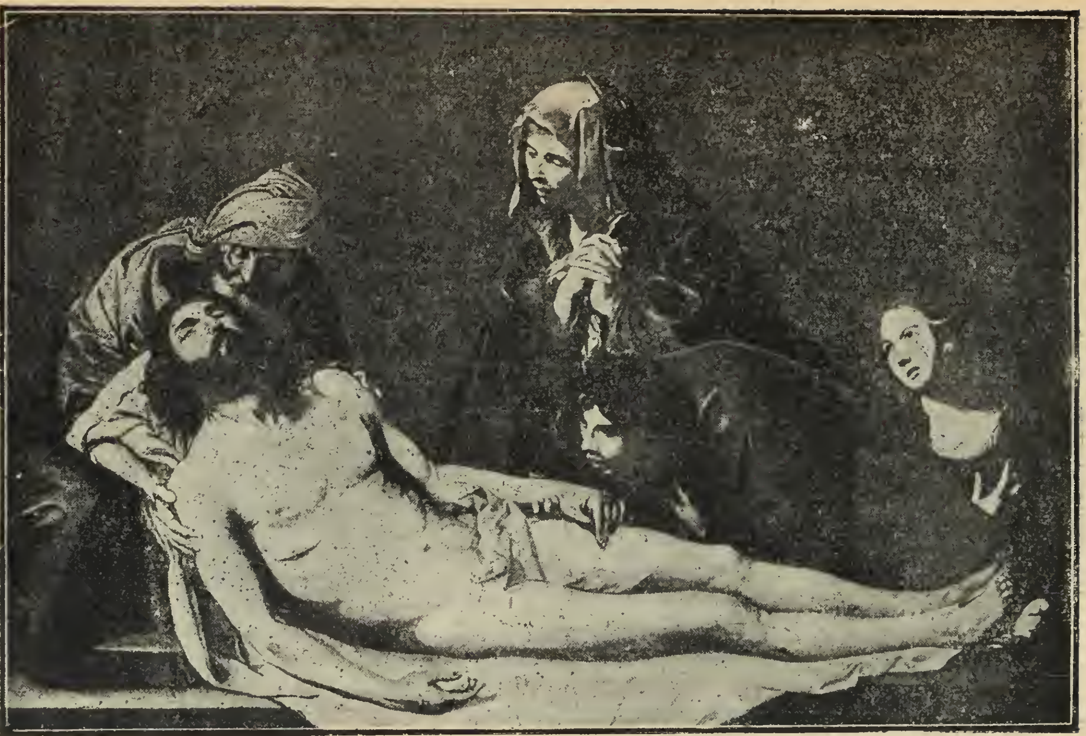
Voilà des martyrs, de nombreux martyrs, dont nous voyons les souffrances rendues avec une effrayante vérité, et pour nous ces patients n'ont rien de divin, ils ne sont que bêtes humaines en souffrance.

Point d'auréole sur ces fronts de martyrs, ou bien cette auréole n'auréole point les têtes au-dessus desquelles on les a mises; on sait qu'en dernier lieu, pour sauver la face d'une quelconque représentation on a voulu la béatifier avec une circonférence symbolique, et notre émotion se borne toujours au métier saisissant.

L'esprit brutal et vulgaire qui, enfin, est la marque supérieure de Ribéra, suffit à nous convaincre d'une beauté caractéristique dont le génie nous échappe, mais dont le talent est extraordinaire.

Jose Ribéra, dit *l'Espagnolet*, est né à Jativa, aujourd'hui San-Félipe (province de Valence) en 1588.

La tradition nous le représente, à ses débuts,



MISE AU TOMBEAU, par RIBÉRA.

(Musée du Louvre.)

dans la misère la plus profonde et, bien que l'on attribue à Francisco Ribalta la gloire d'avoir dirigé les premières études de l'artiste, il apparaît que ce fut plutôt au Caravage que revient ce mérite.

Du moins ce dernier maître dut-il avoir sur son élève l'influence décisive de sa manière, puisque Ribalta, en somme, n'était qu'un pâle reflet du réalisme innové par Caravage.

Bref, voici *l'Espagnolet* parti pour Rome, vers 1606, afin d'étudier chez Caravage. Aussi bien il lui fallait échapper à l'ambiance de l'idéalisme exagéré auquel son tempérament n'était point apte, et le mirage de l'Italie où l'art était resplendissant, ne devait point tarder à exciter les désirs du jeune artiste.

C'est ainsi que Caravage, dont le mépris de l'antique et des règles en faveur de l'imitation de la nature vraie, constituait le principal enseignement, dut transmettre la force de ses convictions à *l'Espagnolet* qui se chargea avec son pinceau plus souple et plus savant, de les mettre en pratique plus agréablement.

Les toiles rugueuses de son maître, hérissées d'empâtements, vigoureuses jusqu'à la brutalité, pleines de trous d'ombre et de lumière, avaient soulevé contre leur auteur les plus violentes animosités, et c'est à Ribéra qu'il incombait de mettre en ordre toutes ces qualités mal présentées.

Mais bientôt la mort de Caravage permit encore au jeune artiste de perfectionner son éducation première, et il faut croire que Ribéra eut aussi conscience de la grâce qui lui manquait, puisqu'il fut désireux d'aller aussitôt après à Parme, pour y étudier les procédés du Corrège.

Ensuite il passe à Naples où l'on dit que se trouvant sans ressources, il exposa devant la boutique d'un marchand de tableaux qui demeurait en face le palais du vice-roi, un tableau autour duquel la foule bientôt s'amassa.

Et voyez combien le hasard sourit toujours aux grands hommes : le vice-roi croyant à un rassemblement politique, donne aussitôt des ordres pour disperser les séditieux, et quelle n'est pas sa joie lorsqu'on lui annonce que la foule est tout simplement groupée autour du tableau d'un peintre espagnol !

Et le vice-roi de féliciter un compatriote et de lui témoigner son admiration au point qu'il sera bientôt son favori.

Mais là ne s'arrêtent point l'enchaînement des heureuses circonstances. Ribéra, enthousiasmé de l'aubaine qui lui arrive, épouse la fille du marchand de tableaux auquel il était redevable de la précieuse attention princière.

Ainsi l'amour présida-t-il poétiquement à l'aube d'une carrière plutôt sans idéale.

Malheureusement la légende insiste à ce moment en même temps que sur le triomphe de l'artiste, sur son exécrable jalousie à l'égard des peintres appelés à travailler dans le pays.

On nous le montre à la tête de la *cabale*, persécutant Annibal Carrache, le Guide et le Dominiquin avec une haine farouche à laquelle se sont ralliés les artistes locaux.

Cette manifestation odieuse ternit fâcheusement la réputation d'un tel maître, et c'est avec regret que l'on détruit la légende mensongère qui veut accréditer la mort de Ribéra succombant à la douleur d'apprendre que sa fille a été séduite par don Juan d'Autriche, fils de Philippe IV.

En vérité cette expiation, ce martyre, eussent racheté le caractère odieux des persécutions de l'artiste à l'égard de ses admirables rivaux.

Bref l'œuvre excuse l'homme, et nous nous rabatterons sur l'œuvre.

Celui-ci est très important et, répétons-le, d'une monotonie de facture et de représentation fastidieuse.

Emprunté en apparence plutôt qu'en réalité à la mythologie et à l'histoire religieuse, cet œuvre, nous l'avons dit, ne cherche ni plus ni moins qu'à représenter exactement des attitudes humaines et des académies avec la plus intense vérité.

Les *Martyres de saint Barthélemy*, de *saint Sébas*

tion, de *saint Laurent*, n'élèvent point notre âme au delà de ce qu'ils disent éloquemment.

Ces tableaux sont superbes de rendu ; mais sans doute leur âge accentua leur parti pris sépulcral, leur mystère sans profondeur, leur « endeuillement » sans larmes.

Ici l'on retrouve l'influence embellie de Caravage, là, comme dans *l'Adoration des Bergers*, (Musée du Louvre), on sentira que Corrège l'emporte sur Caravage.

Mais généralement Ribéra est peu accessible à la grâce dont il ignore la fraîcheur et la légèreté ; la preuve de son réalisme victorieux, en revanche, est faite par son *Pied bot* (Musée du Louvre).

Cette image déplaisante, inesthétique, contraire enfin à la traduction de l'art qui ne doit encenser que le beau, trouve le moyen de nous enthousiasmer par la manière magistrale, vivante au point d'en être rebutante, avec laquelle l'artiste l'a rendue !

Voilà que nous sommes émus par une laide chose ! Et si cette émotion ne va point sans porter souvent quelque atteinte au bon goût c'est en raison du caractère cherché, voulu, ce caractère plus aisé cependant à trouver dans la laideur que dans la beauté.

Les artistes espagnols ont de tout temps, voire même au nôtre, versé dans cette singularité du laid



LE PIED BOT, par RIBÉRA
(Musée du Louvre.)

ou du misérable; mais Velasquez savait soudain se redresser de toute sa haute taille à la façon même de ses mendiants solennellement drapés dans leurs loques, et Murillo aussi, lorsqu'il avait brossé quelque « teigneux », représentait l'Ascension d'une Vierge, tandis que Ribéra est moins varié, moins imaginatif, moins génial.

Voyez les sujets antiques de ce maître, violemment réalistes et noirs, imperturbablement : *Diogène cherchant un homme* (Dresde), *Homère* (musée de Turin), *la mort de Sénèque* (Munich), *Pythagore* et *Archimède* (Vienne), qui n'évoquent à nos yeux ni Diogène, ni Homère, ni Sénèque, ni Pythagore et, si l'on cite dans le genre allégorique, une certaine *Vanité des choses humaines*, représentée sous la forme d'un vieillard fumant sa pipe et tenant un verre de vin devant un livre, ce n'est point pour nous obliger à en souligner l'indigence spirituelle!

En dehors de son œuvre peint, Ribéra a laissé de remarquables eaux-fortes. La gravure devait tenter par la beauté de ses noirs et l'intérêt de son exécution à la fois large et précieuse, la formule exclusive et somptueuse de ce maître; il y put davantage convaincre par ses oppositions brutales, puisque ses ombres ne pouvaient être exprimées qu'en noir, et l'aspect saisissant qu'il chercha sans cesse, ses notations précises et lourdes, trouvèernt en l'es-

tampe la variété que *l'Espagnolet* ne pouvait donner à sa facture de peintre.

Au résumé, et après avoir enregistré la mort de Ribéra à Naples, en 1656, nous noterons que la place de maître exécutant espagnol ne lui revient vraisemblablement qu'en troisième ligne, c'est-à-dire après Vélasquez chef de file, et après Murillo.

Si tant est que le peintre de « morceaux », si extraordinaire soit-il, ne peut dominer l'improvisateur de génie, point davantage que le métier ne l'emporte sur la pensée, ni la formule sur l'étude renouvelée.

Et les Ribot, les Henner, grands peintres d'aujourd'hui pour ne citer que ceux-là, en demeurant esclaves d'un parti pris d'effet et d'une facture conventionnelle, ne sont point non plus des artistes d'imagination.

On prétend que l'application de Ribéra au travail était telle qu'il avait toujours auprès de lui un homme qui, de temps en temps, lui disait : « Seigneur Ribéra, vous travaillez depuis tant d'heures ! »

Ne faut-il pas voir là, au surplus, la marque d'une mentalité plutôt machinale et ouvrière ?...

VELASQUEZ

Velasquez, avec Titien et Veronèse, avec Rembrandt et Rubens, est un des rois de la couleur.

Il dut à son sol cette impétuosité, cette violence même de la couleur, cette décision du dessin d'une tournure si expressive, qui frappent de leur conviction exaltée.

Chez Velasquez, l'art prend une grande allure tant par le style de la traduction que par le choix de la nature. Voilà du naturalisme de haute lignée imposé par le caractère, au point que la Laideur, l'Infirmité, peuvent sous le pinceau du maître espagnol, s'adorner d'une lettre majuscule à l'égal de la Beauté.

Et, c'est de la majesté qu'il met dans la taille d'un nain. Et, c'est de la richesse qu'il place dans des haillons. Toujours à l'aise dans ces diverses oppositions, Velasquez peint avec des gants et en habit de velours, à la fois les riches et les déshérités, en leur donnant à tous « de la branche ».

« Faites poser devant lui la Perfection, a-t-on dit, il la représentera avec une aisance de gentil-

homme et ne sera pas vaincu par elle. » Il ignore la fade galanterie, tout comme il sait aussi augmenter d'un attrait mystérieux la plate vulgarité, en un mot Don Diego Velasquez de Silva, s'il ne voit jamais laid, se refuse à succomber au joli.

A la touche brutale et franche de Rubens, le peintre espagnol oppose une facture simple et rompue où les gris chantent discrètement. Quant à son coloris il est étonnamment frais dans la lumière et fort chaud dans les ombres, à la façon dont s'éclaire, en somme, le modèle sous le ciel ardent de l'Espagne.

Car Velasquez, avec son tempérament réaliste ne comprenait guère l'antiquité ni la mythologie, qui, de même que la peinture religieuse, se refusaient naturellement à lui fournir des modèles.

Courbet gourmandait ainsi un peintre idéaliste : « Pourquoi peignez-vous des anges ?. Vous en avez donc vu ? » Et Velasquez, faute d'avoir vu des anges, se contenta de représenter les gens parmi lesquels il vivait, reléguant l'antiquité et la mythologie au magasin des accessoires de théâtre pour la même raison.

« Velasquez a prouvé dans son fameux tableau des *Buveurs* et dans celui de *l'Aguador* ou porteur d'eau de Séville, qu'il saurait imiter un verre de vin ou un verre d'eau de manière à désaltérer la vue et à tromper un instant le regard. » (*Barberot.*)



PORTRAIT DE PHILIPPE IV, ROI D'ESPAGNE,
par VÉLASQUEZ.
(*Musée du Louvre.*)

Son théâtre était la vie, et il n'en voulut point connaître d'autre. Aussi, dans *la Forge de Vulcain* notamment, où le maître nous montre Apollon allant trouver Vulcain à sa forge pour l'avertir de sa mésaventure conjugale; tandis que les Cyclopes à l'entour dressent l'oreille, réjouis de l'aventure de leur maître dont la grimace est affreuse, Velasquez se moque bien de l'idéalité antique et des dieux de l'Olympe !

Et peu nous importe, après tout, ce souci d'exactitude (?) puisque la beauté de l'œuvre est à l'effet et qu'elle s'impose par ce qu'elle montre si vraiment, si parfaitement!

On a prétendu que l'élève d'Herrera s'entendait très mal à peindre le nu; à qui fera-t-on croire cette hérésie après avoir vu ce tableau, entre autres ?

Certes Velasquez ne se complut qu'exceptionnellement dans les représentations de la chair, et pourtant il a exécuté un *Christ en croix* qui semble un majestueux défi jeté à la sottise des détracteurs.

Si un paysagiste le plus souvent serait embarrassé de se dégager de sa spécialité, en peut-il être de même pour un virtuose de toutes les évocations à la fois?

Voyez la limpidité aérienne des paysages de notre personnage; ses natures mortes, pensez-vous

qu'elles ne relèvent point chacune d'une magistrale spécialité?

Velasquez pouvait bien abuser de la chambre noire, comme on l'a prétendu ; un tel expédient ne saurait être dangereux entre de telles mains ; où en voyez-vous trace? Nulle part. Et seul il appartient aux maîtres de se rire des catégories et des procédés.

Aussi bien, envisagé en son ampleur, en la fermeté de sa pâte, le portraitiste chez Velasquez n'exprime rien d'autre que la physionomie de ses personnages, c'est-à-dire qu'il ne leur prête point un sentiment personnel; ils sont eux, simplement.

C'est la note générale, d'ailleurs, de ce peintre de *morceaux* à qui la vie vraie suffit sans auréole.

Les primitifs faisaient penser, les artistes de la trempe de Velasquez ont la crudité de leur expression nette et positive. Ils ont fixé le modèle tel qu'il doit être, on ne peut rêver en dehors de lui : ils sont des réalistes, tandis que les autres étaient des idéalistes, des idéalistes souvent à leur insu, avons-nous dit, par suave ignorance par rapport aux réalistes, qui eux, sont des « malins ».

Abordons maintenant l'histoire de la vie du grand homme.

Don Diego Rodriguez de Silva y Velasquez naquit à Séville en 1599; son père se nommait Juan Rodriguez et sa mère dona Geronima Velasquez,

Destiné à l'étude du latin et de la philosophie par les désirs paternels, le jeune homme obéit seulement à ses penchants, et il dessine à force dans les livres et les cahiers que des maîtres compassés avaient mis entre ses mains.

A Tacite, à Salluste comme à Platon et à Aristote, Rodriguez répond par d'impitoyables « bonshommes » et voilà Juan converti désormais à la cause de son fils.

Il entrera dans l'atelier d'Herrera.

Herrera était un peintre de génie certainement; mais il avait le caractère le plus violent, le plus bizarre, le plus désagréable qu'il fût et, comme ses défauts trouvaient une excuse en sa maîtrise, c'est dire la qualité supérieure de cette maîtrise!

On conte qu'il procédait dans son œuvre comme dans sa vie, à coups de poing, faisant lancer par une vieille servante des baquets de couleur contre une toile sur laquelle il avait dessiné au préalable, avec un morceau de charbon emmanché au bout d'un appui-main, et on nous le représente enfin, modelant la pâte de couleur avec le pouce ou avec des dos de cuiller, des éponges, la lame d'un couteau à palette, bref avec tout ce qui lui tombai sous la main...

Toute part concédée à l'exagération, réduisons la légende à ceci : que Herrera était bien l'homme de sa manière robuste et brutale, et que s'il lui

arriva occasionnellement, au paroxysme de ses fréquentes colères, de maltraiter une toile selon la formule ci-dessus exprimée, cette toile n'est point de celles, certainement, qu'il nous fut donné d'admirer.

Toujours est-il, que le vif désir d'étudier auprès du vieux maître ne triomphe point de la frayeur que ce dernier inspire, et les élèves émigrent à qui mieux mieux chez Pacheco.

Aussi bien le fils de Herrera a donné l'exemple; il a fui à Rome avec les économies paternelles et Mlle Herrera s'est faite religieuse.

Il n'en faut pas moins pour que l'irritation du premier maître de Velasquez s'exaspère davantage, et bientôt il ne reste plus dans l'atelier désert qu'un possédé « s'excrimant contre ses tableaux comme s'il eût eu affaire à des ennemis mortels! »

Seule demeure aux côtés du délaissé sa fidèle servante, l'unique être au monde qui ait pu, dit-on, le supporter et qui l'aidait à ébaucher ses tableaux de la façon que l'on sait!

Avant de quitter Herrera, qui, après tout, n'est guère à ménager point davantage qu'il ne ménageait les autres, il paraîtrait que, contrairement au proverbe : tel père tel fils, ce fut le père qui ressembla à son fils, du moins par son vilain côté en la circonstance.

On dit que, poursuivi un jour pour émission de

fausse monnaie, le vieux peintre s'en fut dans un collège de Jésuites où il peignit une toile dont la beauté, célébrée par le roi, lui valut la grâce.

« Celui qui a un tel talent ne peut en faire mauvais usage ! » s'était écrié le monarque.

Au fait, nous savions que Herrera avait du génie, et il ne lui manquait plus que d'être un faussaire ! Mais peut-être bien que cette « faiblesse » est aussi digne de créance que la manière étrange dont on le fait peindre...

Rallions-nous donc au talent admirable du maître irascible, qui seul est certain, et allons retrouver Velasquez dans l'atelier de Francesco Pacheco.

Pacheco pour l'heureux effort du contraste, n'a guère de talent, et son caractère comme ses mœurs sont extrêmement doux ; aussi Rodriguez calme-t-il son émoi dans ce paradis où son observation sans cesse en éveil risque moins d'être effarouchée que dans l'enfer précédent.

Le nouveau maître, il faut le dire, rachète savamment l'éclat terne de son métier d'artiste par une copieuse technique littéraire. Son livre *l'Art de la peintur* est partout vanté en excuse d'une pratique personnelle défectueuse et, finalement, on s'accorde à rendre grâce à l'excellent professeur qu'était Francesco.

Que pense de son maître le jeune Vélasquez ?

Peu de chose. En dehors des règles et des éléments du début, il ne compte plus dorénavant que sur la nature, qu'il tâche de surprendre de son mieux, et pour cela il échappe de jour en jour à Pacheco, qui a bientôt les ailes trop courtes pour rejoindre son élève.

Velasquez avait sans cesse près de lui un jeune apprenti qui lui servait de modèle en diverses actions et positions, dont il copiait les moindres expressions et notait les gestes les plus furtifs. C'est d'après ces notes de vie que le génie du jeune artiste se développait, n'empruntant qu'à lui-même, accumulant jalousement le trésor de ses créations futures.

C'était l'époque des Caravage, des Guerchin ; ces réalistes avaient mis en déroute la convention des attitudes et des formes. on devait peindre comme l'on voyait, sans théories visuelles ni émotives, et là, Velasquez était à son aise.

Il n'avait qu'à copier pour faire beau ; la chose était facile, du moins n'était-elle point impossible à la volonté et, les yeux tout grands ouverts sur le livre de la nature, notre génie futur épela ses mots.

Les types populaires et les natures mortes ravirent d'abord son pinceau. Il aima tôt la sincérité du masque des simples et le pittoresque de leur accoutrement ; d'autre part les fruits d'or, les muscats incarnats, les pastèques au ventre d'éme-

raude, les grenades saignantes, excitèrent les générosités de sa palette flamboyante.

Avait-il donc besoin de maîtres en dehors de ces exemples qu'il suffisait d'égaler!

Et dès lors cette facture large et souple, cette simplicité qui forment le fond de sa manière dédaigneuse, lui vinrent sans grand'peine, uniquement parce qu'elles existaient dans la nature qui, à défaut d'être toujours belle, est toujours le comble du vrai suffisant à certaine beauté.

En dehors de ces premières études, Velasquez ne craint pas de s'essayer aux *bambochades* chères à David Téniers, qu'il peint simultanément avec des figures vêtues et des figures nues certainement aussi, bien que l'Histoire, par un malin plaisir, semble vouloir nous faire croire à cet oubli dans les préliminaires de l'art de notre héros.

Point d'art sans étude académique, — c'est faire justice d'un mot à ces calomnies ; au surplus nous nous expliquâmes précédemment sur la qualité des nus triomphants de Velasquez, nus rares il est vrai, mais par goût propre.

Rien à dire de la première manière de l'artiste ; elle est un peu sèche et dure ; celle-ci n'est guère, d'ailleurs, du Velasquez, on dirait plutôt du Pacheco ; le génie, avant de s'envoler, cherche les courants favorables; aussi bien il doit fortifier sa cérébralité pour orienter son esprit.

C'est ainsi qu'en travaillant, il se passionne aux discussions littéraires des lettrés et des poètes qui fréquentent chez son maître.

Leurs raisonnements philosophiques, leurs dissertations érudites trouvent un écho dans cette âme vibrante. Un artiste doit être instruit, sans quoi son art végète à ras du sol. Velasquez sent cela plus que tout autre, puisqu'il a la sensibilité du génie. Cet aiguillon, dont il s'explique mal le trouble, le conduit au surplus, dans la bibliothèque de Pacheco, peintre littérateur, et le voici soudain transporté d'avoir trouvé dans des livres une joie complémentaire à l'organe de voir : la joie de penser !

Aussitôt que préparé à l'idéal, Velasquez débute par l'amour, il n'a que vingt-deux ans, et déjà, depuis cinq ans qu'il travaille avec Pacheco, il contemple sa fille dont la beauté lui révèle le premier idéal qui dormait dans son cœur.

Francesco, d'autre part, à qui les brillantes dispositions de son élève n'avaient pas échappé, consent à l'hymen désiré, tandis que presque aussitôt Velasquez « divorçait » d'influence avec son beau-père.

C'est-à-dire qu'à Séville, en ce temps-là, il venait beaucoup de peinture de Flandre, d'Italie et de Madrid et que, dès la révélation de l'art de don Luis de Tristan, l'élève de Pacheco devint le disciple de Tristan.



PORTRAIT DE L'INFANTE MARGUERITE
par Vélasquez.
(Musée du Louvre.)

Velasquez trouvait chez ce maître un coloris en rapport avec son propre sentiment, une facture ouverte et grasse répondant parfaitement à son tempérament, et, dès lors, il se mit à copier d'après son nouveau maître, troquant ainsi son faire sec et dur contre le moelleux et la souplesse de don Luis de Tristan.

A dater de cette époque la maîtrise originale de notre héros fit son apparition ; elle était née d'un heureux choc, et un papillon neuf planait maintenant sur la chrysalide inspiratrice

Avant de se rendre à Madrid, Velasquez peignit amoureusement le portrait de sa femme et de ses quatre enfants, œuvre qui figure au musée de Vienne et dont la beauté donne déjà la mesure d'un talent mûr et d'une audace d'expression supérieure. Pourtant ce n'est qu'au contact des chefs-d'œuvre des galeries royales du Pardo et de l'Escurial, que ce génie devait croître encore ; le génie, tout comme l'abeille, doit longuement butiner et, pour cela, l'accueil cordial de compatriotes comme don Melchor de Alcazar et surtout comme don Juan de Fonseca y Figueroa, peintre amateur des plus éclairés, fit merveille, c'est-à-dire que rien ne fut ménagé pour que la fleur des collections princières embaumât au gré de l'abeille convoiteuse.

Le résultat d'une si unanime inspiration ne tarda pas à flatter encore la vision de notre artiste qui,

avec un portrait du duc d'Olivarès, exprima sa gratitude aux fleurs butinées.

Ce portrait eut, en effet, un succès retentissant dont s'émut le roi d'Espagne, Philippe IV, au point qu'il lui demanda de le représenter à cheval.

On permit à l'auteur d'exposer son œuvre dans la calle Mayor, en face de Saint-Philippe du roi, un jour de fête, de sorte qu'il fût vu et admiré de tout le peuple.

Avant de poursuivre la réussite triomphale de Velasquez, maintenant promu « peintre du roi » avec vingt ducats d'appointements par mois, il ne faut pas oublier de mentionner que c'est au duc d'Olivarès qu'appartient le mérite non seulement d'avoir permis au grand peintre de faire un chef-d'œuvre, mais encore d'effectuer le voyage de Madrid à Séville, pour lequel il l'avait aidé pécuniairement.

Pacheco, d'autre part, en accompagnant son gendre, taisait le beau-père pour n'acclamer que l'élève dont il escomptait la gloire, ce qui lui valut, non sans qu'il s'y attendît, d'être doublement félicité.

D'ailleurs, après la mystérieuse amorce du portrait du duc d'Olivarès et la décisive effigie du roi, le maître ne fut point oublié dans la distribution des honneurs et avantages conférés à l'élève passé maître.

Tandis que les peintres confrères, envieux du génie, débordaient de rage, Pacheco accordant à l'avance la lyre des poètes, écrivait des sonnets en l'honneur de Velasquez.

Et de fait, les louanges de la rime étouffèrent les basses jalousies; qui plus est, elles les rallièrent au concert de justice qui finalement s'inclina devant la pure gloire de notre héros.

Mais, avant de poursuivre les étapes de cette gloire, installons au chevet de l'artiste l'excellent beau-père que le roi désire voir à Madrid, ainsi que toute la famille de son peintre.

Et saluons maintenant le portrait du *Cardinal-Infant*, sans compter tant de princes et de princesses, représentés en leurs plus riches atours par le pinceau le plus fastueux qui ait sans doute jamais existé.

Velasquez ne va plus guère désormais travailler que pour son Mécène, le voici riche et fêté, son atelier est au palais où Philippe IV se plaît à venir admirer ce génie, qui n'a que vingt-trois ans!

Toute sa carrière se déroulera dans cette atmosphère de luxe et, jamais pourtant la cour ne lui fera oublier la nature.

C'est cette même palette, traductrice merveilleuse de la splendeur des nobles, qui fixera aussi heureusement, pour l'immortalité, les scènes les plus démocratiques, et bien qu'ajoutant à ses titres

précédents ceux d'huissier de chambre, de chevalier de Santiago, etc., Velasquez demeurera simplement un artiste.

En 1628, Madrid avait reçu un autre illustre artiste, Rubens, avec lequel le maître espagnol a comme peintre de « morceaux », par le brio de la facture, beaucoup d'analogie ; modestement Velasquez, qui s'était fait le pilote du maître flamand, lui demanda des conseils. De longues conversations, de lumineuses discussions d'art unirent étroitement, dès lors, les deux grands hommes dont la pensée riche, la fastueuse vision, s'étaient rencontrées dans un idéal pareil.

Entre deux visites aux galeries de tableaux des résidences royales, Rubens vanta les beautés de l'Italie à Velasquez, qui, brûlant depuis longtemps d'un secret désir d'aller communier avec les maîtres de ce brillant pays, ne tarda pas à aller voir sur place les Tintoret, les Titien et les Veronèse.

Philippe IV ne fit aucune opposition au départ de son pensionnaire, d'autant qu'il accompagnait Ambroglio Spinelli chargé de gouverner le district de Milan.

Nous sommes maintenant en 1629, et Velasquez, émerveillé des joyaux italiens, se met à copier notamment *le Crucifiement* du Tintoret, dont il rapportera plus tard au roi le magnifique reflet.

Il entasse croquis sur croquis, pochades sur

pochades au cours de ses différents séjours dans les grandes villes dont les chefs-d'œuvre l'attirent. Après Venise c'est Rome où le pape Urbain VIII le loge au Vatican et lui ouvre toutes les portes des sanctuaires de l'art.

Là, nouvelle série de copies d'après Michel-Ange et Raphaël, sans jamais que ces maîtres attentent à l'originalité de celui qui les consulte, car Velasquez ne change rien à sa manière, il écoute les leçons muettes du génie avec vénération pour embellir seulement le trésor de son individualité ; la preuve en est que le portrait du peintre par lui-même, exécuté à cette époque, ne porte aucune trace de la lumineuse influence.

A Naples, Velasquez rencontre Ribéra qui fait fête à son génial compatriote et regarde par-dessus son épaule, avec attendrissement, le portrait merveilleux de la reine de Hongrie, qu'il exécute avant l'accolade du départ.

Lorsque notre héros retourna à Madrid, en 1631, il portait en son cerveau les plus étonnants prodiges, et l'énumération de ses chefs-d'œuvre se poursuit à court d'épithètes élogieuses.

En dehors de nombreux portraits, voici des tableaux importants : *le Crucifiement*, le *Tableau des lances*, des paysages d'Aranjuez, etc.

Mais voici qu'à écouter son peintre conter les splendeurs admirées en Italie, Philippe IV est

subitement pris du désir de posséder quelques-unes des œuvres vantées, et c'est Velasquez qui doit en faire l'acquisition.

Nouveau voyage donc, où nous voyons le célèbre peintre espagnol profiter admirablement de la circonstance, puisque non seulement il rapportera d'Italie des chefs-d'œuvre locaux, mais qu'il y ajoutera ceux exécutés par lui-même, en cours de route.

L'admirable portrait du pape *Innocent X* (Rome, galerie Doria) compte, notamment, parmi ces chefs-d'œuvre. Ce portrait si vivant, avec sa facture si simple et si franche, dont l'impression est inoubliable.

A son retour en Espagne, Velasquez, en dépit des absorbants devoirs de sa charge de grand maréchal des logis du roi, qui devait être la récompense de la manière doublement parfaite avec laquelle il s'était acquitté de sa mission, poursuit néanmoins ses travaux de peinture.

Entre deux portraits il brosse de grandes compositions, comme la *Visite de saint Antoine, abbé, à saint Paul, ermite*, comme *les Fileuses* et *le Couronnement de la Vierge*.

Au fur et à mesure de l'expression de son art, le maître espagnol augmente la valeur de ses qualités et, alors qu'il touche au summum, on demeure frappé de l'influence que sa facture a eue sur notre École française à la fin du XIX[e] siècle !

Il semble que cette époque d'excellence a été guettée par nos contemporains et, pour se rendre compte de la délicatesse et de l'esprit de cette manière, il faut en avoir fait une copie.

Ce que l'on croit simple n'est que le résultat d'une difficulté inouïe vaincue, et le profane qui se contente d'admirer ne se doute guère de la joie dont il est privé de ne pouvoir analyser techniquement une aussi magistrale « cuisine » de peinture!

L'histoire ne signale que deux élèves chez Velasquez, dont l'enseignement, d'ailleurs, devait être d'une préjudiciable indépendance, selon la règle générale des génies qui s'accordent mal à apprendre un métier qu'ils ne se rappellent guère avoir appris.

Aussi Maso et Pareja le Mulâtre, élèves de Velasquez, n'ont-ils guère hérité de la gloire de leur maître, du moins Maso, car il nous revient à propos de Pareja une anecdocte favorable.

Pareja, avait d'abord été l'esclave de Velasquez qu'à deux reprises différentes il aurait accompagné en Italie, à ce titre.

Or, un jour que l'esclave achevait de copier en secret une toile de son maître, Philippe IV entra dans l'atelier durant l'absence de son peintre.

Pareja, tout tremblant, s'empresse de retourner son tableau contre le mur, mais le roi d'Espagne lui ordonne de lui montrer son œuvre dont la beauté

le ravit au point qu'il prie Velasquez de rendre la liberté à celui qui s'appellera désormais son élève.

Cependant il paraît que l'élève ne voulut guère dépouiller l'esclave par la suite, du moins changea-t-il simplement la nature de son attachement à l'égard de son maître et de sa fille même, auprès desquels nous le voyons fidèlement dévoué jusqu'à la fin de ses jours.

On cite de Pareja des tableaux religieux comme : *la Vocation de saint Matthieu* (Madrid) et *l'Ensevelissement de Jésus-Christ* qui est au Musée du Louvre.

Tant qu'à l'autre élève de Velasquez : Maso, dont le talent nous échappe, il n'appartient sans doute à la postérité qu'en qualité de gendre de son maître qui, s'il ne fit guère de prosélytes, put se compter, en revanche, de nombreux imitateurs.

Mais abordons la fin de notre grand homme.

La fatigue qu'avait occasionnée l'entrevue de Philippe IV et de Louis XIV à l'île des Faisans, sur la Bidassoa, précipita le mal dont Velasquez souffrait déjà, — n'oublions point que l'artiste menait de front et ses devoirs de fonctionnaire et ses vertus de peintre ; aussi bien un tel cumul était-il fort déprimant pour un sexagénaire.

Et Velasquez mourut à Madrid en 1660, laissant une suite considérable de chefs-d'œuvre dont nous achèverons l'énumération.

C'est, au Musée du Louvre, le portrait délicieux

d'un style si parfait de l'*infante Marguerite* et une étude pour le portrait de *Marianne d'Autriche*; mais, malgré *la Famille de l'artiste* et quelques autres portraits renfermés au musée de Vienne, on ne peut juger de la réelle maîtrise de Velasquez qu'en son pays même : *Les Buveurs*, *les Forges de Vulcain*, *les Ménines*, *le Dieu Mars*, *la Reddition de Breda*, etc., du musée de Madrid, chantent la gloire du grand peintre espagnol d'une manière sans égale.

Pour terminer, cette anecdote à propos des *Ménines* qui représentent l'artiste en train de peindre le portrait de l'infante Marguerite : « L'artiste ne s'était point contenté de peindre son personnage, le roi et la reine y figuraient également ainsi que deux nains chéris à la cour et quelques autres types familiers, sans oublier l'auteur du tableau lui-même, la palette à la main, devant un chevalet.

Philippe IV, sollicité par le peintre de donner son opinion sur l'œuvre, lui déclara (car il se piquait de peindre aussi) qu'il manquait quelque chose à sa parfaite beauté. Et, ce disant, il prit la palette des mains de Velasquez et se mit à peindre sur la poitrine de l'artiste représenté dans le tableau, la croix de l'ordre de Saint-Jacques.

Cette croix est telle encore que la peignit le royal collaborateur (*l'Art et les Artistes en anecdotes*, du même auteur).

MURILLO

A l'inverse de Velasquez qui, bien qu'Espagnol et certainement bon catholique, ne s'adonna guère à la peinture religieuse, Murillo semble avoir été hésitant entre ses goûts idéalistes et réalistes.

Du moins, chez ce dernier maître, y a-t-il des échappées vers le ciel que Velasquez n'entrevit qu'à de rares instants et, même, ces échappées de Murillo prennent-elles souvent le caractère d'un pieux isolement, d'une longue absence idéale, à la suite de laquelle son réalisme reprend comme si, du paradis dont il revient, il devait aux déshérités de les peindre pour se mortifier.

Et c'est avec la même foi que cet artiste représente les anges et les mendiants, sinon avec la même couleur, car ses anges sont plus roses dans l'azur plus bleu, dans les nuages plus blancs, car ses vierges ont des chairs plus fragiles, et leur air virginal, au surplus, les immatérialise.

Il semble en effet, que ce peintre adopte deux tonalités, l'une terrestre, l'autre divine pour ses tableaux et que ce pinceau, dirigé cependant par une âme partagée entre les réalisations, se délasse

de l'une dans l'autre, à la façon de l'oiseau qui se pose après avoir volé.

Aussi bien faut-il trouver l'excuse de certaines pages de ce maître, livrées en hâte dans l'effervescence avantageuse de son génie dont les surprises sont plus fréquentes, parce que ses œuvres sont plus nombreuses.

Cette opinion serait dangereuse et erronée pour un artiste quelconque ; mais ici que la preuve est faite du génie, on ne peut que la ratifier.

Voyez la diversité d'expression de Murillo et vous goûterez certainement la fertilité qui semble en résulter ; sa manière froide ici est chaude là, et sa manière vaporeuse, enfin, met le comble à ces manifestations opposées et parfois réunies sur lesquelles plane un génie qui les rend inimitables.

Et comment expliquer autrement l'originalité de cet art que par ce génie? puisque Van Dyck, Velasquez, Ribéra, tour à tour impressionnèrent cette facture au point qu'elle en est inséparable, sans nuire jamais pourtant à l'accent d'une personnalité indiscutable !

Aussi bien les chefs-d'œuvre ont des communions secrètes et, en dehors de l'imitation cherchée, il y a l'influence inévitable d'un mode de peindre particulier à chaque époque.

Bartolome Esteban, dit Murillo, naquit à Séville en 1617. Son père s'appelait Gaspar Esteban et

sa mère Maria Perez ; comme tous les ascendants de cette famille avaient porté le nom d'Esteban, on pense que c'était là le nom générique de la race ; quant à son surnom, l'artiste le dut, dit-on, à la famille d'une aïeule de sa mère.

Le père du jeune homme était un pauvre ouvrier, et nous ne le verrons point jouir de la gloire de son fils, puisqu'il meurt avant l'entrée de celui-ci à l'atelier de Juan del Castillo.

Cette rapide installation de Bartolome Esteban au sein de l'art, nous dispensera d'appuyer sur la précocité de ses dons, discernés aussitôt par son tuteur, le chirurgien Antonio Largarès, son oncle par alliance.

Castillo, bon dessinateur, mais coloriste sec, déteignit d'abord sur son élève; toutefois ce dernier défaut que le maître tenait un peu de l'école florentine introduite à Séville par d'autres professeurs comme Luis de Vargas et Pedro de Villegas, eut au moins le mérite d'orienter les débuts du futur peintre de la *Vierge au chapelet* vers la préoccupation stricte de la ligne et le souci scrupuleux du détail.

D'ailleurs, comme le hasard en fait d'expression est le meilleur maître des arts, le départ de Juan del Castillo pour Cadix laisse soudain notre jeune artiste sans direction.

Le maître n'avait plus rien à apprendre à l'élève



LA CONCEPTION IMMACULÉE DE LA VIERGE,
par MURILLO.
(*Musée du Louvre.*)

qui, de son côté, avait beaucoup à oublier de ce qu'il tenait de son professeur; et ce mal fut un bien pour l'affranchissement du débutant dont les progrès ne devaient plus dorénavant qu'augmenter dans l'isolement de la personnalité.

Nous trouvons alors Murillo donnant libre cours à son imagination dans les tableaux que lui commandent, pour la foire, les marchands groupés sinon autour de son talent, autour de sa facilité.

Il acquiert ainsi une pratique du métier qu'il ne lui reste plus qu'à amender d'après nature, et qu'à diriger vers une élévation de pensée que les nécessités de la vie lui interdisent encore. Au surplus, les tableaux conservés à Séville et attribués à cette époque indécise, sont d'un coloris agréable, quoique maniéré ; ils représentent de sages compositions sans idéal et ne laissent guère augurer la gloire future de leur auteur.

Mais l'orientation favorable à notre génie devait lui être révélée par un ancien condisciple nommé Pedro de Moya, de retour à Séville après un voyage d'études en Flandre et en Angleterre.

Et, soit que les descriptions enthousiastes de l'œuvre de Van Dyck aient transporté Esteban du désir de les voir, soit que Pedro ait montré à son collègue une copie magique d'après le grand peintre flamand, voici tout à coup Murillo prêt à partir en Flandre !

Il ira voir Van Dyck ; mais auparavant il étudiera son œuvre, en regardant travailler Pedro qui a rapporté du glorieux contact une influence singulière.

Malheureusement Pedro ne demeure pas longtemps à Séville et, alors que Murillo vient à peine de saisir la largeur du style propre au maître flamand, il est à nouveau désemparé.

Sur ces entrefaites, Van Dyck meurt à Blackfriars, près de Londres, où notre héros voulait aller le visiter, et c'est un instant pénible dans la vie d'Esteban, dont les illusions sont, hélas, toute la fortune !

Comment se rendre, d'autre part, en Italie, pays des chefs-d'œuvre ! Point d'argent ni de protecteur ! Mais l'avenir veille sur les vingt-quatre ans du jeune homme, et c'est avec confiance qu'il guettera le scintillement de sa bonne étoile.

En attendant, pour vivre, le voici débitant des peintures religieuses en plein milieu d'une toile qu'il a préparée lui-même et ces bouts d'œuvre sont acquis aussitôt par des marchands qui en font le commerce avec les Indes.

Cette pacotille, à laquelle son auteur n'attacha guère d'importance, s'envola donc au vent de l'admiration primitive et valut certainement davantage.

Mais le but de l'artiste était de se procurer des res-

sources pour gagner Madrid, pour voir Velasquez!

Et il arrive tôt à ses fins, buvant sans doute amèrement ses larmes avant de pleurer de joie!

De retour à Madrid, Velasquez reçoit son compatriote avec empressement; il repasse peut-être ses débuts dans l'âme curieuse de beauté de ce jeune homme qui lui confie sa peine et implore son appui.

Aussitôt s'ouvrent alors devant Murillo ces mêmes portes de l'Escurial qui avaient souri naguère à Velasquez et, durant deux années, Esteban étudie avec ferveur les œuvres des Titien, des Rubens, des Van Dyck, des Ribéra et des Velasquez.

Au contact de ces maîtres, le jeune artiste sent son génie s'épanouir; il les scrute, il les écoute tant et si bien qu'au sortir de leur divine contemplation, il n'éprouve plus que le désir de les égaler, au mépris d'un métier qui n'est plus rien pour lui.

D'ailleurs, dès son retour à Séville, les Franciscains lui ayant commandé une série de tableaux pour leur cloître, il se place d'emblée parmi les plus grands peintres avec un *San Diego avec les pauvres* (actuellement à l'Académie de San Fernando) à Madrid, avec une *Cuisine des anges* (Musée du Louvre), *la Mort de sainte Claire*, etc.

Œuvres où certainement on sent l'influence des

artistes qu'il consulta à Madrid, mais néanmoins d'un style original et d'une conception bien à lui.

Cette influence pourtant incontestable va se dissiper au fur et à mesure que la facture s'affranchira du souvenir vénérable des premières confidences, et elle nous ménage bientôt cette surprise en se montrant plus tendre, plus agréable, aux yeux des connaisseurs.

Maintenant Murillo est Murillo et, des chefs-d'œuvre comme *l'Extase de saint François* (Académie de San Fernando), *l'Adoration des Bergers* (Musée de Madrid), *la Vierge au chapelet* (Musée du Louvre) témoignent de la maîtrise purement libérée de leur auteur.

Et Murillo n'est pas mièvre dans sa grâce; il ne sacrifie pas à la pleurnicherie sentimentale; son élégance n'est pas non plus de mauvais aloi. Sa beauté est charmante, simplement parce que le sujet y prête, de même que le *Petit Mendiant*, qui est au Louvre, nous inspirera une rude compassion, presque une répugnance, tant sa représentation exigeait qu'il en fût ainsi.

Aussi bien, répétons-le, Esteban ne s'est point fait une spécialité de l'agréable, du plaisant; de même que Velasquez et Ribéra, le réalisme l'attirera, et il ne s'y révélera différent que dans l'expression idéale, comme pour sacrifier au caprice de sa palette souriante et morose tour à tour.



LE JEUNE MENDIANT, par MURILLO.
(*Musée du Louvre.*)

Dans *sainte Elisabeth de Hongrie pansant un teigneux*, Murillo nous montre encore avec quel art il sait accommoder le laid avec le beau qu'en autre cas il se plaît à séparer. Et ce n'est point sans raison que l'artiste voulut nous émouvoir en harmonisant l'image aimable de la Beauté avec l'image rebutante de l'affliction ; aussi bien il nous semble que le peintre a réuni là son amour du contraste avec la malice de triompher de l'horreur par la Beauté. Et il y a réussi.

On prétend que le duc de Wellington, pendant les guerres d'Espagne, offrit au chapitre de Séville qui refusa, de couvrir entièrement d'onces d'or la merveilleuse toile représentant *saint Antoine de Padoue*, si on voulait la lui laisser emporter.

Où est donc le temps où Murillo débitait son art aux vendeurs de pacotille !

Maintenant il est sacré par l'admiration unanime et il ne cessera plus de produire des œuvres d'une attrayante impeccabilité — non de cette monotone impeccabilité produite par le métier sûr et sans flamme — mais d'une impeccabilité où dominent seulement des qualités somptueuses sur des défauts de facilité qui n'en sont point, tant ils demeurent inséparables des qualités.

A la chapelle du couvent des Capucins, voici de vastes et superbes peintures : *le Christ en croix se penchant pour embrasser saint François d'Assise*,

saint Thomas de Villeneuve faisant l'aumône et, à la chapelle de saint Georges de la Caridad : *Moïse frappant le rocher, la Multiplication des pains, saint Jean de Dieu portant un pauvre malade*, etc.

Et c'est Séville toujours qui garde jalousement son peintre, c'est à Séville que les artistes d'alentour accourent à la lumière de ce génie pour voir encore : *le Songe du praticien, la Révélation du songe* et tant d'autres pages où l'émotion divine le dispute à l'émoi terrestre.

Même l'artiste risque parfois une amusette à la façon de Veronèse, par exemple, qui mêlait à ses plus grandioses compositions, à des fruits disparates autant qu'imprévus, quelque lévrier caressant.

Murillo aimait, lui, à faire jouer ou dormir dans la majesté de ses scènes, un bichon havanais, et cette note familière au surplus n'est point sans agrément, d'autant qu'elle ne choque jamais les convenances du décor.

Quant à l'enseignement de Esteban, il dut être aussi bienveillant que celui de Herrera l'était peu.

Au dire de l'Histoire, notre personnage avait ce doux caractère qui frappe dans son œuvre et, à l'académie de peinture qu'il fonda à Séville, les élèves vinrent en foule chercher chez le maître, dans le labeur acharné, le secret qui présida à sa gloire.

Car si le génie couronne le métier qui n'est qu'une acquisition, le génie sans métier n'existe pas, et Murillo ne cacha jamais rien à ses disciples, des moyens d'expression sur lesquels reposait son génie, et ce moyen initial était l'opiniâtreté au travail dont sa vie demeure l'exemple.

Parmi les élèves d'Esteban, il faut citer Sébastien Gomes dit le *mulâtre de Murillo*, qui fut à ce maître ce que Pareja avait été à Velasquez.

Gomes, dont le talent cependant s'était écarté de la manière de Murillo par plus d'audace et de vigueur, a donné dans une *Vierge et l'Enfant*, dans un *Christ à la Colonne*, au musée de Séville, toute la mesure de sa valeur.

Voici comment cet esclave était devenu peintre : « Un jour que Murillo était sorti ainsi que tous ses disciples, laissant sur le chevalet une Vierge ébauchée, le mulâtre cédant à une tentation irrésistible, s'empara d'un pinceau et continua la tête commencée.

Murillo s'aperçut bien qu'on avait ajouté des traits à sa figure ; mais ne connaissant autour de lui personne qui fût capable de les avoir faits, il voulut en connaître l'auteur.

Il fallut des menaces pour arracher au mulâtre un aveu qui allait le couvrir de gloire.

Et en effet, quel ne fut pas son étonnement, lorsque, au lieu des reproches qu'il attendait, il

s'entendit adresser ces douces paroles : « Je suis un heureux homme, Sébastien, je croyais ne savoir produire que des tableaux et voici que j'ai fait un peintre. »

A dater de ce jour, l'esclave fut mis au nombre des élèves préférés (De Latour, *Etudes sur l'Espagne*).

Bref, pour terminer cette succincte notice, nous aborderons la fin quasi tragique de notre personnage.

Durant qu'il exécute à Cadix où il est mandé par les Capucins de cette ville un *Mariage mystique de sainte Catherine de Sienne*, sans doute frappé d'une attaque, il tombe d'un échafaudage, et, dès lors, il ne retourne à Séville que pour y végéter et y mourir après deux ans d'inaction, en 1682.

On prétend que le malheureux artiste aimait à prier longuement devant la célèbre *Descente de Croix* de Pedro Campana qui se trouvait dans l'église de Sainte-Croix, proche de sa demeure, et comme un jour on lui demandait la raison de son culte pour ce chef-d'œuvre et pourquoi il demeurait si longtemps absorbé devant lui, Murillo répondit : « J'attends que ces saints personnages aient achevé de descendre Notre-Seigneur de la Croix. »

Apôtre du merveilleux non sans vraisemblance,

Murillo a regardé à la fois sur terre et dans la nue, voilà pourquoi son œuvre est reposant de célébrer à la fois la vérité crue et l'idéal plausible.

Il a saisi le milieu entre la fantaisie pure et l'expression exacte, pour cela ses peintures gardent un parfum qui persiste encore à travers les siècles.

RUBENS

On a reproché à Rubens l'exubérance de ses chairs ! Autant condamner chez Botticelli la minceur de ses créatures, autant comparer le soleil à la lune !

En vérité il faut goûter à un fruit sans lui demander un suc autre que le sien, et une pomme ne saurait avoir la saveur d'une orange, fort heureusement pour ces deux fruits.

Tout dépend, au surplus, de l'idéal choisi et tous les idéals occupent des sommets élevés, si toutefois ils correspondent à des vues plus ou moins hautes selon une question de sentiment propre.

Or donc Rubens, avec sa palette rutilante, se complaît à représenter la chair opulente des belles Flamandes qu'il aime, et nous devons nous incliner devant cet objectif gras et rose, débordant de santé et de vie, avec autant de plaisir, d'un attrait différent, que nous apprécierons le charme « poitrinaire » des Vénus de Botticelli.

On parlera de naturalisme, de vulgarité souvent

même, devant l'œuvre de Rubens ; d'autre part, on vantera l'ascétisme de Sandro, son symbolisme exprimé en dehors de la nature filtrée, ennoblie ; en tout cas l'hommage admiratif fera preuve d'éclectisme en se reportant aux époques diverses où ces œuvres furent conçues et, dès lors, cet hommage sera équitablement décerné.

Mais arrêtons-nous à Rubens. « L'Italie, a-t-on écrit justement, n'avait plus de maîtres secondaires ; les Carrache croyaient succéder à Michel-Ange, l'Albane s'imaginait continuer l'œuvre de Vinci, le Guide prononçait devant ses tableaux le divin nom de Raphaël. Une dernière et glorieuse époque allait pourtant s'annoncer comme la sève d'août. » Et l'auteur auquel nous empruntons ces lignes, cite le nom de Rubens comme dominant celui des Poussin, des Murillo, des Rembrandt et des Claude Lorrain, « par le caractère grandiose de ses créations, par les formes magistrales de son génie ».

Laissant de côté la manie des comparaisons oiseuses, nous reconnaîtrons seulement pour Rubens le bien fondé de cette dernière appréciation. Rubens se suffit à lui-même tout comme Rembrandt, et pourquoi diable ! assembler ces deux noms opposés ainsi que ceux du Poussin à Murillo et de Murillo à Claude Lorrain, paysagiste ?

Rubens est un panégyriste de la couleur et de la

forme, Rembrandt joue plutôt avec la lumière, ces deux maîtres n'ont guère de comparable que leur amour pour la vérité ; quant aux autres artistes, laissons-les sourire, en leur gloire, d'une juxtaposition malheureuse.

Rubens donc est un décorateur magnifique, sa couleur est d'une « cuisine » rutilante et robuste, son dessin est large, d'une massiveté puissante ; l'œuvre de Rubens déborde enfin de luxuriance.

« Avec Manet et les peintres à sa suite, écrit E. de Goncourt, est morte la peinture à l'huile, c'est-à-dire la peinture à la jolie transparence ambrée et cristallisée, dont la *femme au chapeau de paille* de Rubens est le type. C'est maintenant de la peinture opaque, de la peinture plâtreuse, ayant tous les caractères de la peinture à la colle. Et aujourd'hui tous peignent ainsi, depuis les grands jusqu'au dernier rapin de l'impressionnisme. »

Ne cherchons point chez cet artiste un sentiment extérieur, une pensée subtile, regardons simplement ce miracle sans gêne de la nature amplifiée, béatifiée.

Le décor des toiles de Rubens est encore d'une richesse somptueuse ; le mouvement des fonds participe du geste endiablé des figures ; en résumé, ce grand maître représente des splendeurs et des épanouissements caractéristiques avec un amour



LES PARQUES FILANT LA DESTINÉE
DE MARIE DE MÉDICIS, par RUBENS.
(*Musée du Louvre.*)

de la vie, de la beauté saine et étoffée, qui constituent l'essence même de son génie.

Et ce génie indépendant, dont les tares sont si individuelles, plaît dans tout le beau désordre d'une imagination robuste emportée par l'habileté.

Chez Rubens, point de pureté dans la ligne, point d'élégance dans la forme, mais un galbe virulent, une expression vitale extraordinaire, un débordement de masses savamment ponctuées de lumière vraie, de lumière blonde sur les roses mouillées de lait que sont les chairs.

« Ce grand peintre recueillit l'héritage de ses devanciers, écrit P. de Saint Victor, mais il l'agrandit encore par des conquêtes hardies et inespérées. Rubens était emporté par une ardente et orageuse imagination jusqu'aux débauches de la pensée et de la palette. Avait-il compris que les Flandres, déjà trop bercées par les voluptés matérielles, les Flandres, depuis longtemps endurcies par la religion de l'or, ne seraient désormais émues que par les pages à grand fracas, les drames chrétiens où ruisselle le sang, les sauvages ripailles de la kermesse, les altiers tourbillons de la fête du village, les allégories éclatantes, le faste bruyant des grands seigneurs et la beauté luxuriante des grandes dames?

« Ou bien, en créant ce prodigieux poème de la

chair, du mouvement et du bruit, où la nature s'élève si haut qu'elle parvient jusqu'à voiler le ciel, Rubens obéissait-il à sa nature toute païenne ? »

Ce mépris du sujet qu'il ennoblissait en l'exprimant avec art, simplement, ne pouvait manquer d'être critiqué, parce qu'il succédait à l'habitude des représentations sacrées; comme si la nature n'était point aussi idéale, en sa diversité, que tout ce que la foi religieuse pouvait inventer !

Rubens enfin était de son époque, et il faut lui savoir gré d'avoir eu le courage de résister à l'usage de certaine noblesse et de certaine piété conventionnelles au profit de la vérité adaptée au goût et à l'esprit de son temps.

Mais entamons la biographie de Pierre-Paul Rubens.

Obligé de se réfugier en Allemagne pendant les guerres de religion, à cause de son attachement au parti orangiste, le père de notre héros, le Dr Jean Rubens, échevin d'Anvers, vit naître son fils, en 1577, à Siegen (duché de Nassau) et non à Cologne comme une inscription placée sur une maison de cette ville voudrait le faire croire

Rubens passa son enfance en cette maison, cela est déjà beaucoup pour l'honneur de Cologne, berceau de l'art flamand, et, il paraît que cette même maison, par un singulier caprice de la destinée, eut, une soixantaine d'années plus tard,

l'honneur moins radieux d'abriter les derniers jours misérables de Marie de Médicis, Marie de Médicis que le pinceau de Rubens avait luxueusement immortalisée !

Les études classiques du jeune homme furent des plus poussées : « à dix ans, on le montrait à chacun au collège comme un phénomène ; on ne se lassait point de lui entendre traduire à première vue, soit les beaux vers d'Homère, soit les harangues de Démosthène, soit les plus difficiles passages de Tacite, quoiqu'il ne fût guère plus haut que la jambe ».

Au surplus, à treize ans, il parlait sept langues avec une égale facilité, savait l'histoire, la littérature et les sciences, bref ses études étaient achevées.

C'est alors que sa marraine, la comtesse de Lalain, voulut absolument en faire son page en promettant à la mère du jeune Rubens, qui était veuve, de le lancer dans le monde où elle disposait de grandes influences.

La grande dame aimait les beaux adolescents et Rubens répondait à cet idéal ; il était doux, pensif, spirituel et doué d'une force physique qui eût au besoin imposé le respect.

La mère voyait déjà peut être son petit Paul général, et la noble marraine en faisait sans doute un ambassadeur lorsque, soudain, le futur peintre,

froissé du luxe un peu licencieux de sa protectrice, lassé de cet hôtel, « où l'on vivait comme dans un cabaret » accourut tout rougissant se refugier chez sa mère.

— Mon pauvre enfant, ton père est mort ; où iras-tu sans appui ?

— Chez Tobie Verhaegt !

Tobie Verhaegt était un paysagiste que Rubens avait connu chez la comtesse de Lalain.

Et cet aveu décisif dut probablement offenser l'âme altière de la digne mère. Songez donc, un noble faire de la peinture !

Après tout, puisque la noblesse de Rubens optait pour la noblesse de l'art, elle ne faisait que changer de dignité, mais qui pouvait prévoir l'avenir !

D'ailleurs Rubens, au lieu de Verhaegt, entra chez Adam Van Noort ; premier caprice ou bien du jeune homme, ou bien de ses biographes, mais nous opinons pour ce dernier choix, car tous les talents en germe, les Jordaens, les Sébastien Franck, les Van Balen travaillaient alors aux côtés de Van Noort.

Admettons cependant que le débutant prit à l'artiste original qu'était Tobie Verhaegt, la qualité naïve de ses paysages autant que la science des tons aériens, et, après avoir constaté les liens singuliers existant entre les œuvres luxuriantes de Van Noort et celles de Rubens, nous irons re-



NAISSANCE DE MARIE DE MÉDICIS, par RUBENS.
(*Musée du Louvre.*)

trouver ce dernier dans l'atelier de Otto Venius. Otto Venius, surnommé le Raphaël flamand, venait d'arriver à Anvers : Rubens alla à lui et se révéla aussitôt à ce maître, selon la loi commune, presque son égal.

Or donc, pour employer le cliché d'usage, « n'ayant plus rien à apprendre à son élève », Venius conseilla à la comtesse de Lalain d'envoyer le jeune homme se perfectionner en Italie.

Cette fois, un conseil de famille doit s'assembler pour délibérer, et voici en quels termes l'autorisation de partir est accordée à Pierre-Paul. « Les parents de Pierre-Paul Rubens, persuadés de sa capacité et de sa bonne conduite, ne trouvent aucune difficulté à consentir qu'il aille en Italie afin de s'y *former dans les politesses à l'exemple de son noble père*, et aussi de s'y perfectionner dans son art, à l'exemple de son digne et honoré maître Otto Venius. »

Aussi bien le débutant devait être un des princes de la peinture, comme pour ne point démentir complètement les nobles prévisions des siens, et à ce propos, nous emprunterons à E. Müller (*la Jeunesse des hommes célèbres*) l'anecdote suivante : « Toute sa vie Rubens porta fièrement et bravement l'épée de gentilhomme qu'il avait héritée de son père, et un jour vint où les rois s'honorèrent de lui confier des missions politiques.

. . . .

Une fois même qu'on faisait grand bruit de son arrivée à la cour de je ne sais quel souverain, il se trouva, dit-on, certain courtisan assez peu au fait des choses artistiques pour demander avec une espèce d'humeur « quel était cet homme dont on semblait faire tant de cas.

— Eh! c'est le chevalier Pierre-Paul Rubens, le peintre.

— Ah! je vois, dit alors l'ignorant gentilhomme c'est un grand seigneur qui s'amuse à faire de la peinture.

— Vous vous trompez, répliqua-t-on, c'est un peintre qui s'amuse à être ambassadeur. »

La rareté d'un grand artiste naissant sous des « lambris dorés » est à noter en tête de ces pages. Hélas! l'Histoire ne nous a guère montré le génie éclos sous d'aussi favorables auspices, et il faut avouer que, pour Rubens, non peintre amateur, mais peintre par excellence, l'aventure dorée qui trame sa vie comme son art, n'est point étonnante.

Tant d'emphase du dessin, tant de luxe du coloris, tant de richesse d'imagination semblent s'accorder parfaitement avec la fortune ou la haute naissance de leur auteur, qui sut au surplus, supérieurement froisser les draperies de satin et de velours et mêler l'or des broderies à la lumière fastueuse.

Mais poursuivons. Rubens n'a que vingt-trois ans lorsqu'il part en Italie où il n'alla, selon Sandrart, que chargé d'une mission par l'archiduc d'Autriche pour le duc de Mantoue, Vincent de Gonzague ; toujours est-il que notre personnage demeure près de huit ans à la cour de ce duc pour lequel il peignit une galerie.

Une anecdote relative à ces débuts : Rubens peint le combat de Turnus et d'Enée. Pour stimuler son génie, il récite à haute voix des vers de Virgile. Vincent de Gonzague entre sur ces entrefaites et parle en latin au peintre qui, à son grand étonnement, lui répond en la même langue avec la plus brillante facilité.

En vérité, A. Carrache, qui prétendait que le peintre ne devait s'exprimer qu'avec son pinceau, eût partagé la surprise du duc, en présence d'une double éloquence qu'il eût peut-être déclarée inutile, tandis que le duc de Mantoue, au contraire, songeait que ce peintre si excellement doublé d'un gentilhomme pouvait le servir autant par son esprit que par son talent.

De là l'origine des missions diplomatiques confiées à Rubens, à Rome, Florence, Bologne, Milan, où l'artiste sut se ressouvenir qu'il n'était qu'embassadeur occasionnel et le prouva en affirmant son génie, entre deux négociations !

Auparavant le célèbre peintre avait été l'envoyé

du duc au roi d'Espagne Philippe III, honneur qui lui valut de faire le portrait du monarque et de toute sa cour, sans préjudice d'un succès diplomatique accessoire dont on serait mal avisé de douter, puisque le duc de Bragance, futur roi de Portugal, supplia un seigneur de la cour d'Espagne d'amener avec lui « l'Ambassadeur du duc de Mantoue » !

En tout cas, les cent mille piastres qui rétribuèrent le peintre Rubens, en échange des effigies qu'il peignit du roi Philippe et de sa Maison, ignorèrent l'ambassadeur, à moins qu'ils ne récompensassent à la fois l'un et l'autre.

Il est vrai qu'en échange, le duc de Mantoue méritait le surnom de protecteur des sciences et des arts.

L'ambassadeur du duc de Mantoue, déférant donc aux désirs du duc de Bragance, se rend à Villaviciosa mais avec quel luxe ! entouré de quelle pompe !

Au point que, si l'on en croit Descamps, effrayé de la dépense qu'un tel hôte pouvait occasionner, le futur roi de Portugal dépêcha un gentilhomme au-devant de l'artiste, qui n'était plus qu'à une journée de sa cour, *pour le prier de remettre sa visite à un autre temps.*

Ce contre-ordre s'accompagnait en manière d'excuses de cinquante pistoles pour dédomma-

ger Rubens de ses frais et de son temps perdu; mais la réponse de l'artiste était toute prête : « Je ne suis pas venu peindre, mais pour visiter le duc de Bragance, et m'amuser pendant une semaine à Villaviciosa. Que voulez-vous que je fasse de cinquante pistoles? J'en ai apporté mille pour les dépenser pendant mon séjour ! »

Ce geste de grand seigneur peut être mis en parallèle avec le haussement d'épaules et les mots de suprême dédain décochés plus tard à Abraham Jeanssens, l'un de ses plus acharnés rivaux, qui lui proposait un défi : « Quand vous serez à ma taille, j'accepterai le défi », avait riposté Rubens.

Voici donc Rubens de retour de son voyage d'*agrément*, mais il va repartir aussitôt; nous en arrivons à l'exécution de la galerie de tableaux dont nous parlâmes, pour le duc de Mantoue.

Et notre héros, converti au calme de ses réflexions artistiques par la beauté des chefs-d'œuvre italiens, prend en dégoût les plaisirs frivoles des cours. Il visite en pèlerin les principales villes de l'Italie et dépose l'épée d'ambassadeur qui décidément le gêne. Les Titien, les Véronèse les Tiepolo, les Tintoret ont aussi des accents d'éloquence qui valent davantage pour le célèbre peintre, que les ambages de la langue diplomatique.

En un mot, l'artiste s'affranchit de l'empreinte familiale et, le « franc-maître de la gloire de saint Luc », titre au nom duquel il était chargé de mission, n'existe plus désormais.

D'autre part, au moment où l'art accapare tellement le génie de Pierre-Paul, survient la mort de sa mère, Rubens accourt à Anvers où il n'arrive que pour pleurer sur un tombeau ; sa douleur est immense, son caractère s'imprègne d'une gravité inconnue, et cet homme de luxe, ce rêveur de magnificence, cet évocateur de voluptés parle de se retirer dans une abbaye !

Fort heureusement un coup de soleil dissipe les nuages noirs sous les traits superbes d'Isabelle Brandt. L'amour entre dans le cœur de celui qui vient d'être sacré peintre de l'archiduc Albert, gouverneur des Pays-Bas.

« En vain le prince fait dire à notre amoureux « qu'il ne souffrirait qu'avec peine que Mantoue « enlevât à la Flandre espagnole son précieux ornement » mais, quand Isabelle Brandt lui dit ces simples mots en le regardant avec une naïve tendresse : « Vous partirez ? » il demeure. »

Dès ce moment Rubens ne songe plus qu'à parer l'écrin dans lequel il mettra le bijou de ses rêves ; la richesse de ses visions s'exaspère d'avoir à célébrer la beauté vivante, l'occasion est superbe d'étaler toutes les magnificences.

Nous sommes en 1609, Rubens habite Anvers et, comme son imagination d'artiste embellie par l'amour, réclame un essor de métier, fébrile, ses mains ne suffisent plus.

C'est là l'origine d'une prestigieuse collaboration particulière aux grands génies, le cerveau dicte à des élèves qui, docilement, obéissent de toute la force de leur technique.

L'œuvre est peinte d'après les cartons du maître qui retouche, au point que l'œuvre porte sa marque exclusive. Et le travail chez Rubens s'accompagne d'une extraordinaire fantaisie.

L'Histoire nous dépeint l'artiste « ne saisissant jamais sa palette sans qu'un lecteur ne lui lût deux ou trois auteurs tantôt profanes, tantôt sacrés » ; elle nous le montre dormant peu, courant beaucoup à pied ou à cheval, tantôt le monde tantôt les bois, voici enfin, toujours d'après la légende, la description de l'atelier du maître : « c'était un cabinet en rotonde éclairé par en haut, orné de vases de porphyre et d'agate les plus merveilleusement sculptés, de bustes antiques et modernes du plus haut style.

« Toutes les écoles de peinture avaient là leur représentant dans quelque œuvre précieuse. »

C'est cette collection tant enviée des princes, qui fut adjugée au duc de Buckingham pour la somme de soixante mille florins ; Rubens ne s'en

dessaisit qu'avec un vif chagrin ; il est vrai qu'en retour le duc lui voua une amitié inépuisable...

Quant au reproche de paresse qui vient ternir une production si féconde, nous ne le partageons pas. S'il est vrai que Rubens emprunta fréquemment pour ses tableaux le concours d'autrui, sa personnalité toujours dominante se porte garante d'une intime contribution que nous voulons trouver suffisante. Au reste, cela n'est pas la première fois que nous voyons des artistes se faire aider par une élite dont ils demeurent pour ainsi dire le chef d'orchestre.

Si Rubens nous est présenté, en pleine gloire, commandant du haut d'une estrade à ses élèves, chaque élève ayant sa spécialité, il n'en est pas moins vrai que la facture du maître, harmonieusement fondue, apparaît seule, et il nous faut blâmer enfin la détestable jalousie qui dégrada ces élèves, lorsqu'ils osèrent reprocher au maitre de leur cacher le soleil.

A les entendre, ces élèves, sans eux Rubens n'eût été « qu'un pauvre paysagiste, qu'un mauvais peintre de kermesses et un plus mauvais peintre d'animaux ». Qui les crut et qui les croira?

Et d'ailleurs le maître se chargea par lui-même de confondre les ingrats en se montrant, sans leur secours certes, un excellent paysagiste, un peintre de kermesses extraordinaire (celle qui est

au Louvre fut, dit-on, peint en un jour!) et un peintre d'animaux remarquable pour l'époque.

Aussi bien le génie déconcerte les envieux, et la gloire grandissante de Rubens ne pouvait qu'attiser la haine au cœur des impuissants, lorsque la faveur de la reine Marie de Médicis qui comblait l'orgueil national, réconcilia enfin tout le monde autour du grand homme.

Jugez donc, Pierre-Paul était mandé d'urgence à Paris et chargé de décorer la grande galerie du palais du Luxembourg (Musée du Louvre)!

En ce poème épique, l'artiste trouva l'occasion de déployer les multiples désinvoltures de son génie. Il y fut étourdissant de verve, allant du roman historique à l'histoire romanesque, mêlant le sacré au profane, le vrai au faux, déployant enfin, à travers des erreurs de goût, les inventions les plus fertiles de sa courtisanerie.

Ce chef-d'œuvre néanmoins, où l'habileté de la facture, la richesse du décor et l'imagination superbe donnent une impression de vie grandiose et enthousiaste, se rit des subtilités d'un Winckelmann voyant des intentions profanes où le grand peintre n'a songé qu'à des effets de palette.

Rubens ne mit que deux années pour peindre ces vingt et une toiles éblouissantes, qu'il exécuta en partie à Anvers et à Paris, où il devait faire la connaissance du duc de Buckingham.

Marie de Médicis aimait à venir voir travailler le peintre de son épopée ; sa facilité surprenante, à la remorque de l'admiration royale, excita bientôt celle de toute la cour de France, qui voulut poser devant ce pinceau magique.

Pourtant Rubens devait encore une fois quitter la palette pour reprendre l'épée de l'ambassadeur et maintenant, en pleine splendeur d'intelligence et de vie, ce prince de l'art, aux manières cultivées, peut bien descendre de son tabouret de peintre pour lutter un instant de beau langage et de distinction avec les têtes couronnées.

C'est ce que comprit parfaitement l'infante Isabelle, confiant à Rubens la mission d'aller en Espagne conférer avec le roi sur les dangers d'une guerre plus longue en Brabant.

D'autre part, le roi Charles Ier désireux de voir la bonne intelligence rétablie entre l'Angleterre et l'Espagne, ce fut notre peintre qui, sur les instances du duc de Buckingham, se chargea de ce soin.

Ainsi donc Rubens distribuait à pleines mains la beauté et la concorde indifféremment, et avec quelle déférence l'illustre négociateur était-il reçu !

C'est le roi d'Espagne lui donnant, comme preuve de son contentement, six chevaux andalous, un diamant de prix et la charge de secrétaire du conseil privé avec la survivance de cette charge pour son fils.

C'est le roi Charles Ier, pour prouver sa haute estime à cet ambassadeur extraordinaire, lui passant au cou, à l'instant même, le cordon de son ordre et le créant encore chevalier en plein Parlement !

Néanmoins Velasquez, que Rubens connut au cours de son voyage en Espagne ne dut point regarder d'un œil trop étonné son illustre confrère consentant, ainsi que lui, à sacrifier un instant l'exercice de son art à des subtilités de cours, à des révérences, à des courtisaneries, et nous ne verrons Rubens renoncer à la griserie des royales négociations qu'à la mort de sa femme.

Ces coups du sort sont pour notre artiste de cruelles leçons d'humilité. Lui qui peut surmonter tout, égaler tout parce qu'il est riche et génial, doit partager l'affliction des simples mortels

Il est des hommes que la douleur amende; Rubens était de ceux-là. Enfant gâté de la gloire, il devait davantage souffrir des misères d'ici-bas; aussi la fin de la belle Isabelle Brandt lui fut-elle des plus pénibles.

En revanche, elle eut le grand mérite de rapprocher davantage Rubens de son art, qu'il ne devait désormais plus quitter.

Le voici enfermé à Anvers, dans cette royale maison peuplée de souvenirs de jeunesse, hantée encore de l'image de celle qui n'est plus et qui

a été tout son amour vivant, immortalisé en tant de chefs-d'œuvre !

Aussi, quand nous assistons au mariage de Rubens, deux ans après son deuil, avec Hélène Fourmant, ne faut-il voir dans cette union que le besoin d'installer à nouveau la beauté à son chevet. Car Hélène est belle, et ses seize années, associées à l'âge déjà mûr du célèbre peintre, semblent plutôt céder à la gloire du mari qu'à une passion véritable, tandis que l'âge printanier de la belle apporte à celui qui le cueille l'hommage d'un renouveau plutôt idéal.

Il était d'ailleurs dans les destinées de cette seconde épouse de poser à son mari toutes ses vierges et de se consoler en secondes noces, lorsque celui qui l'avait virginalement poétisée, aurait rendu l'âme.

Mais en attendant la fatale échéance, Rubens qu'une passagère infidélité à sa palette ramène à La Haye pour le compte de l'archiduchesse, travaille à de vastes compositions allégoriques que le roi Charles Ier lui avait commandées pour la salle des banquets de White-Hall.

Aussitôt expédiées à Londres, ces toiles font place à d'autres aussi importantes, comme *le Crucifiement de saint Pierre*, sans compter les portraits, les paysages, des dessins de chars et d'arcs de triomphe pour des entrées princières.

Quelle extraordinaire production! Quelle opulence et quelle diversité dans le génie! Et aussi quelle exubérante santé dans cette expression de nature saine, capiteuse et plantureuse!

Rubens a touché à tous les sujets avec un magistral entendement du pittoresque et du brio de la nature, s'il ne s'est point toutefois préoccupé excessivement de la qualité essentielle du sentiment réservé à chaque représentation.

Son œuvre est d'une puissance singulière, d'une « pâte » particulièrement grasse, croustillante, dorée et d'une luminosité de touche bien caractéristique; aussi bien, en terminant, nous résumerons les étapes de cet œuvre suivant la classification de l'Histoire.

Première étape avant l'influence italienne : *la Pieta, le Christ mort sur les genoux du Père Eternel.*

Période italienne : *Érection de la Croix, sainte Trinité, sainte Hélène, Transfiguration* (Musée de Nancy).

Période où Rubens retourne à Anvers et avant son second mariage, période où le génie du maître arrive à son apogée : *Visitation de la Vierge, Adoration des Mages* (Musée d'Anvers), *Erection de la Croix, Descente de la Croix, Pêche miraculeuse, Kermesse* (Musée du Louvre), etc.

Dernière période enfin : *Crucifiement de saint*

Pierre, *les Horreurs de la Guerre*, etc., pages où les admirables qualités du célèbre peintre se maintiennent en prenant peut-être plus de grâce.

Rubens, frappé de la goutte, mourut à Anvers à l'âge de soixante-deux ans et onze mois, le 30 mai 1640, laissant à son fils et à sa fille un nom glorieux et une grande fortune.

Parmi le grand nombre d'élèves formés par ce maître citons : J. Jordaens, Van Egmont, Van Dyck, Simon de Vos, les deux Téniers, sans oublier les graveurs Pontius et Bolswert, qu'il entraîna dans sa manière grasse et lumineuse.

VAN DYCK

On ne peut mieux préluder à l'histoire de Van Dyck qu'en contant l'anecdote suivante :

Dès que Rubens avait tourné les talons, son domestique livrait l'atelier du maître à l'indiscrétion des élèves, et voici ce qu'un jour il résulta de l'empressement de ceux-ci à contempler la fameuse *Descente de Croix*.

Tous voulaient voir à la fois l'œuvre en cours d'exécution, tant et si bien que l'un deux, en tombant auprès de la toile, effaça avec sa manche le bras de la Madeleine, le menton et une joue de la Vierge...

Consternation générale, Comment avouer le méfait à Rubens? Comment le lui cacher?

C'est alors qu'élu par le suffrage de ses collègues, Van Dyck dut, tout tremblant d'horreur et de crainte, réparer le dommage. Et il s'en acquitta si parfaitement, nous dit-on, que non seulement Rubens ne s'aperçut point immédiatement de cette « collaboration » imprévue, mais qu'il s'adressa des compliments, au contraire, sur la réussite des parties retouchées.

Cependant, après plus ample examen, la supercherie fut dévoilée, Van Dyck félicité et, dès lors pris en affection par son maître, dont il devint l'auxiliaire favori.

Il y a identité en effet entre Rubens et Van Dyck, bien que ce dernier maître ait montré en son œuvre un goût plus délicat sinon une majesté plus hautaine.

A propos de Rubens, Reynolds n'a-t-il pas dit « qu'il était envoyé du ciel pour apprendre aux hommes l'art de peindre »?

Et l'auteur de *la Descente de Croix* stimulait de la sorte ses élèves lorsqu'ils s'employaient à ses œuvres : « Allez, n'oubliez pas que le disciple qui peint mal accuse son maître. »

Or la légende ment sans doute encore, lorsqu'elle prétend que Rubens, contrairement à la version précédente, effaça la retouche de Van Dyck et lui ordonna de voyager, car, si l'on peut admettre que Rubens fut jaloux de son élève, il n'y a pas de plus parfait hommage à rendre à ce dernier, et Rubens, diplomate achevé, se fût bien gardé de laisser percer son ressentiment.

D'ailleurs, il nous revient que si le maître manifesta de la jalousie à l'égard de l'élève, l'amour de Van Dyck pour Isabelle Brandt en fut seul la cause vraisemblable, mais n'anticipons point.

De toute manière, Rubens demeure le créateur,

l'initiateur de Van Dyck, apôtre passionné en qui revit excellemment le génie du maître, ce génie qu'il ne cesse de servir avec dévotion sans toutefois sacrifier à l'art flamand, auquel préside Rubens, une parcelle de sa distinction, de son aristocratique flamme.

Sur ce terrain, effectivement, les deux maîtres se séparent; à Rubens seul demeurent les créatures aux chairs opulentes, aux lourdeurs de graisse en place de grâce, ces maritornes trop pleines de santé qui sont l'idéal de ce pinceau exubérant.

Tandis que Rubens s'attarde à l'office où il choisit ses modèles, c'est dans les salons que Van Dyck prend les siens, la distinction est subtile.

Mais Rubens est plus décorateur, davantage imaginatif que Van Dyck, ainsi s'excuse la fantaisie outrancière de ses formes féminines, voluptueuses jusqu'à l'indigestion. Au surplus, malgré les différences qui séparent l'initiateur de l'initié, constatons que Van Dyck n'est qu'après Rubens le plus grand peintre de l'école flamande.

Approfondissons maintenant, davantage, ces différences.

Si l'on remarque chez Van Dyck une réserve qui contraste singulièrement avec la fougue de son maître, cette réserve vient de son génie moins vaste autant que de la mesure plus délicate de son style.

Le portraitiste des grands seigneurs et des grandes dames semble d'autre part, plus intimidé qu'audacieux; à cela il gagne une patience favorable à la facture moins désinvolte.

Au surplus une simplicité d'exécution singulièrement belle répond à la majesté orgueilleuse de ses modèles, c'est le dessin plus noble, d'une extrême finesse qui sert leur allure hautaine, et lorsqu'il peindra des scènes religieuses, Van Dyck ne manquera pas de les voiler d'une teinte de mélancolie, afin de s'adapter pareillement à leur esprit.

Bref, on a dit fort justement que Van Dyck n'avait été que « le Virgile de Rubens : moins de génie et plus de charme, moins de grandiosité et plus de noblesse, moins enthousiaste et plus parfait. »

Antoine Van Dyck, peintre et graveur flamand, naquit à Anvers en 1599.

Son père était peintre sur verre et sa mère excellait à broder au petit point. Le futur artiste eut d'abord son père pour maître, mais c'est Van Balen auquel revient plutôt l'honneur de l'initiation première, étant donné la décadence du vitrail à cette époque qui laisse supposer que le père ne voulut point entraîner le fils dans la débâcle de son métier.

On prétend même que c'est au gain de la brodeuse plutôt qu'aux ressources du peintre verrier que le jeune Van Dyck dut l'avantage de pouvoir

entreprendre ses études d'art. La légende est jolie de cette mère préparant la voie lumineuse de son fils, servant dévotement son don à la faveur de son aiguille de fée.

Mais voici l'enfant chez Henri Van Balen, il n'a que dix ans, et déjà son maître applaudit à ses facilités qui ne feront que croître, puisque neuf années plus tard, nous relevons son nom parmi les peintres anversois.

Le bénéfice d'ailleurs de ces progrès rapides ne revient point à Balen; Antoine a vu des tableaux de Rubens et, dès lors, son parti est pris d'aller demander au peintre de son jeune enthousiasme les conseils définitifs.

Certes, le premier maître était nourri des meilleures traditions, son érudition, au surplus, n'était point à dédaigner; mais il ne s'agissait point pour notre héros, d'être seulement un disciple attentif et zélé, il rêvait davantage à travers cet orgueil légitime dont héritent seuls les génies.

Aussi Rubens avait-il été une révélation pour le jeune homme, et dès lors, le véritable initiateur de Van Dyck éclipsa soudain Van Balen, l'élève ingrat de ce dernier petit maître acceptant même la pensée d'être le disciple atténué, amoindri, d'un grand maître comme le peintre de la *Descente de Croix*.

Et voilà presque aussitôt Van Dyck mêlant son

pinceau à celui de Rubens, exécutant même presque en entier des pages que le maître signait après quelques rares retouches.

L'anecdote que nous contâmes en notre début, avait décidé de l'honneur de cette collaboration et, quant à la prétendue jalousie du maître vis-à-vis de l'élève, nous continuerons à la dédaigner, et même s'il est vrai que la beauté d'Isabelle Brandt fut un instant le motif d'un quelconque ressentiment entre les deux artistes, il est certain qu'ils ne se séparèrent qu'après s'être donné l'accolade confraternelle.

Aussi bien Van Dyck témoigna-t-il de son amitié la plus chaleureuse à son maître, en lui offrant, avant son départ pour l'Italie, le portrait amoureusement caressé de celle qu'il aimait, ainsi que son *Ecce Homo* et un *Christ au jardin des Oliviers*, tandis qu'en revanche Rubens attirait l'attention de ses visiteurs et de ses amis, de préférence sur l'admirable portrait d'Isabelle Brandt.

En échange de ses chefs-d'œuvre, voici ce que Rubens aurait dit à Van Dyck : « Si vous n'alliez pas voyager, je vous conduirais dans mon cabinet et je vous dirais : Choisissez.

« Mais à quoi bon vous donner des tableaux, puisque vous allez en Italie le pays des chefs-d'œuvre ; j'aime mieux vous offrir le meilleur cheval de mon écurie. »



PORTRAIT DES ENFANTS DE CHARLES Ier, par VAN DYCK.
(Musée du Louvre.)

Bref, Van Dyck part en Italie (1622); cent amis joints à ses père et mère l'accompagnent sur la route, et lorsqu'il a, au galop de sa monture perdu de vue la flèche de la cathédrale d'Anvers, il s'écrie : « Moi aussi je ferai ma *Descente de Croix!* »

Hélas! notre artiste comptait sans les hasards de l'amour dont il était aussi fervent que d'art, et une jolie légende nous le montre soudain épris des beaux yeux d'une servante!

La rencontre a lieu à deux heures à peine d'Anvers; Van Dyck, qui ne songeait qu'à se désaltérer, dut aussi céder au charme de celle qui avait étanché sa soif et, son cheval aussitôt à l'écurie, l'artiste renonce à son long voyage.

Van Dyck avait trouvé dans cette servante l'idéal qu'il cherchait, et point n'était besoin maintenant d'aller consulter les femmes de Raphaël et de Titien.

Voici donc Van Dyck installé dans la famille de sa maîtresse dont les parents sont meuniers, au pays de Saventhem où l'idylle se déroule.

Mais l'idéal du célèbre peintre ne pouvait se borner à l'amour d'une belle fille, il lui fallait aussi sacrifier à l'art qu'elle avait inspiré, et ce fut d'abord un tableau religieux brossé pour l'église du lieu, intitulé *la Famille de la Vierge* qui célébra à la fois ses deux passions.

La Famille de la Vierge n'était ni plus ni moins que le portrait de sa maîtresse et de ses vieux parents. Puis, comme l'aimée voulait offrir à Dieu une autre œuvre, en expiation sans doute de ses tendresses, le jeune Van Dyck peignit encore un *saint Martin donnant la moitié de son manteau au pauvre*, où il se représenta sous les traits du saint.

Mais, la nouvelle s'était bientôt répandue aux alentours qu'un peintre de talent faisait à la fois les beaux jours d'une belle amoureuse et de l'art.

Rubens, pressentant qu'il ne pouvait s'agir que de Van Dyck puisque le mot de chef-d'œuvre courait sur toutes les lèvres, sauta aussitôt en selle pour se rendre à Saventhem.

Or, à quelques pas avant d'entrer dans le village, le célèbre peintre reconnut le hennissement du cheval qu'il avait offert à son élève et, dès lors, plus de doute, l'artiste dont la renommée s'était fait l'écho était bien celui qu'il soupçonnait.

D'ailleurs, voici le tableau vivant qui s'offrit ensuite à sa vue : Van Dyck amoureusement couché aux pieds d'une créature charmante, sur les marches d'un moulin.

« Je croyais, dit Rubens, en souriant au galant, que vous vous seriez désormais passé de maîtres?

« Et Raphaël, et Titien et Michel-Ange, et Rome et Florence et Venise? »

Alors Van Dyck après avoir embrassé Rubens, s'arracha à l'amour de sa maîtresse et reprit son chemin vers Gênes...

Rupture brève et plutôt détestable d'ingratitude, dont nous laissons à la légende tout le poids, afin de ne pas nous attendrir en dehors de notre artiste...

Cependant qu'il chevauche maintenant, Van Dyck doit pourtant regretter un instant le visage délicat de la petite servante abandonnée, dans le cadre délectable où il passa tant de jours heureux, et le hangar modeste qui, à la façon de Rembrandt, lui servit d'atelier. Mais bast! que faisait parmi les campagnards un gentilhomme d'aussi belles manières!

Pauvre petite servante!

Bref, après Gênes (1628), Van Dyck va à Rome, et l'on dit même que l'écho de sa renommée s'étant répandu jusqu'en Angleterre, il aurait été auparavant dans ce pays où il fut attaché au service de Jacques Ier.

Toujours est-il qu'à Rome notre artiste fait le portrait du cardinal Bentivoglio, aujourd'hui au palais Pitti, et qu'à Florence l'église de Monte-Cavallo possède de ce peintre une *Adoration des Mages* et une *Ascension* admirables.

Mais lorsque les artistes flamands résidant en Italie, virent arriver Van Dyck, eux dont le talent

s'était mâtiné au contact des Italiens, ils se montrèrent offensés de voir renaître en toute splendeur la touche lumineuse et large de Rubens.

Passe encore pour un Rubens amoindri, mais un nouveau Rubens !

Au reste, les génies seuls résistent à l'influence des autres génies et Van Dyck avait ajouté à son maître au point de n'y guère ressembler, et cet accommodement original lui était donc cause de la haine des copistes, de ceux qui avaient troqué leur propre personnalité pour la vogue d'un autre.

Van Dyck, d'ailleurs, en résistant à la vie désordonnée de ses collègues, avait ajouté à leurs griefs, et il dut bientôt quitter l'Italie pour la Sicile où, dans le recueillement, il exécuta le beau portrait de Philippe de Savoie.

Puis retour à Palerme et départ pour Marseille, Aix et Paris, avant de rentrer en Flandre où, malgré qu'il ait l'honneur d'écrire son nom en majestueux caractères sur les tables de la corporation de Saint-Luc, l'hostilité de ses compatriotes italianisés se manifeste de plus belle à son égard.

Même, cette hostilité de professionnelle qu'elle était, s'étend jusqu'à la clientèle...

Les chanoines de Courtray cependant auraient voulu essayer, dit-on, le talent de celui que l'on calomniait peut-être, et leur non clairvoyance faillit donner raison aux détracteurs du peintre.

« Quel barbouillage ! s'écrièrent les religieux, en voyant le *Christ en Croix* que Van Dyck avait peint pour eux,

Mais l'artiste avait foi en son génie et, malgré le conseil éclairé d'un brave menuisier, qui consolait l'auteur du Christ en lui faisant observer que la toile ainsi abîmée pourrait être employée à faire des paravents, Van Dyck insista avec fierté sur le respect dû à son œuvre qu'il interdit de décrocher.

Puis, au lendemain, il se rend chez les chanoines et leur déclare qu'ils ont mal vu son tableau.

Résistance des chanoines qui payent l'œuvre avec la plus mauvaise grâce et ne veulent plus en entendre parler...

Fort heureusement des amateurs de passage à Courtray vinrent rendre justice au *Christ en Croix* avec un tel enthousiasme que la foule s'en émut et fit chorus avec les admirateurs du chef-d'œuvre.

Ce qu'entendant, les chanoines traités d'ignorants, voulurent réparer leur bévue et après en avoir délibéré, ils convinrent de solliciter à nouveau le pinceau de Van Dyck qui leur répondit : « Vous avez assez de barbouilleurs dans Courtray et aux environs ; pour moi, j'ai pris la résolution de ne peindre désormais que pour des hommes et non pour des ânes. »

Van Dyck n'eut jamais d'ailleurs à se louer des communautés religieuses. Ainsi, ayant peint un *saint Augustin* pour les Augustins d'Anvers, quand il s'agit de le payer, ils lui déclarèrent qu'il avait mal habillé leur saint, qu'ils le voulaient vêtu de noir et non vêtu de blanc.

L'artiste, dans l'espoir d'être payé, changea l'habit du saint; mais les religieux lui dirent alors qu'ils n'avaient plus d'argent. « Cependant, hasarda timidement l'un d'eux, si vous nous donnez un Christ de votre main, nous trouverons de quoi vous payer le *saint Augustin* ».

Van Dyck leur donna le Christ pour être payé du saint!

Aussi bien, le succès du grand peintre flamand ne devait point encore être triomphal, puisque malgré tant d'autres pérégrinations à Londres, à La Haye, à Paris, il ne rencontra point l'admiration qu'il sollicitait. En dépit même de la réception du prince d'Orange à La Haye qui lui avait fait peindre plus de vingt portraits de princes et princesses de la cour, malgré la fortune qu'il amassait, paraît-il, avec plus d'âpreté au gain que d'amour de l'art, son génie ne s'était pas imposé.

Au point que de retour à Anvers, ce fut encore pour des religieux qu'il s'employa. Mais cette fois pour des religieux de l'ordre des Capucins, plus

hospitaliers et plus généreux que les précédents Augustins.

Passons rapidement ensuite, sur la légende douteuse d'un mariage refusé par l'artiste avec la fille aînée de Rubens, sous prétexte que Van Dyck aimait encore passionnément la mère de cette jeune fille... et aboutissons à la gloire enfin consacrée de notre héros.

Ce sont les portraits exécutés à La Haye pour le prince d'Orange qui vont chanter cette gloire en Angleterre.

Pourtant, malgré que Charles Ier, enthousiaste du talent de Van Dyck, lui dépêche un ambassadeur pour l'attirer à la cour de Londres, notre peintre demande à réfléchir, tant il garde d'amertume de son premier séjour en Grande-Bretagne.

Puis bientôt, cédant aux sollicitations du chevalier Digby, l'artiste part pour Londres et se présente au roi.

Accueil déférent et gracieux de la part du monarque. Il le crée chevalier du Bain après lui avoir donné son portrait enrichi de diamants et, tout comme Rubens, Van Dyck est assuré d'une pension considérable, somptueusement logé au palais du roi qui taxe lui-même le prix des portraits que toute sa cour avec lui en tête, vont commander au célèbre peintre.

Cent livres sterling pour les portraits en pied

et cinquante livres sterling pour les portraits à mi-corps. Mais il serait injuste, avant de continuer à dépeindre cette heure d'apothéose, de ne point dire un mot des portraits des principaux artistes amateurs et littérateurs que notre artiste exécuta dans son pays. Ces effigies somptueuses, parues sous le nom des *Cent portraits*, sont immortalisées par la gravure des artistes les plus célèbres, auxquels Van Dyck avait donné l'exemple par des planches supérieures.

Les portraits encore, de *François de Moncade*, du *duc Wolfgang de Neubourg*, de *Van der Geest*, d'*Antoine Triest*, etc., valent d'être placés en tête du triomphe du grand peintre flamand pour avoir certainement contribué à la pureté de ce triomphe.

Néanmoins, il faut rendre à l'Angleterre l'honneur d'avoir particulièrement classé notre génie, de l'avoir placé en le cadre qu'il méritait, de lui avoir donné la fortune en échange de son art.

Tout ce qui fut beau et eut un nom en Angleterre, défila devant le pinceau de Van Dyck, et la familiarité intime dont l'honora au surplus Charles Ier, semble l'avoir largement indemnisé des longs déboires du début.

Van Dyck dépense dès lors sans compter, il coûte au roi plus cher qu'un premier ministre, il dore tout ce qu'il touche, maîtresses aussi bien que



LA VIERGE AUX DONATEURS, Par VAN DYCK.
(*Musée du Louvre.*)

« varlets », et son ami le duc de Buckingham l'entraîne encore vers la folie qui le ruine.

Voulez-vous une idée des goûts dispendieux du grand artiste flamand? Écoutez cette anecdote : « Un jour que Charles Ier posait devant son peintre (peut-être pour cet admirable portrait que la gravure a immortalisé), le roi, qui venait de parler au duc de Norfolk du mauvais état de ses finances, se tourna vers Van Dyck et lui dit en riant : « Et vous, chevalier, savez vous ce que c'est que d'avoir besoin de cinq ou six mille guinées? — Oui, oui, sire; un artiste qui tient table ouverte à ses amis et bourse ouverte à ses maîtresses ne sent que trop souvent le vide de son coffre-fort. »

Et cette autre histoire édifiera le lecteur sur l'art souvent intéressé du grand maître.

« La reine Marguerite de Bourbon, fille de Henri IV, posait un jour devant Dyck. Comme il s'arrêtait longtemps au mains de la princesse (il excellait à peindre les extrémités), elle lui demanda d'un air enjoué pourquoi il caressait plus ses mains que sa tête: « Madame, dit-il, c'est que j'espère de ces belles mains une récompense digne de celle qui les porte .. »

Et l'on surenchérit enfin sur ce défaut, auquel nous n'accordons par avance qu'un crédit limité, en citant cet autre mot du grand peintre, à qui l'on reprochait de peindre à quarante ans plus né-

gligemment qu'à vingt : « Autrefois, répondit-il, j'ai travaillé pour ma renommée, aujourd'hui je travaille pour ma fortune. »

Aussi bien on ne prête qu'aux riches et nous touchons à la ruine de notre peintre prodigue, les racontars désavantageux vont donc cesser. Nous avons dit que le duc de Buckingham avait tellement entraîné son ami dans les dépenses qu'il avait eu enfin raison de sa fortune.

Voici maintenant comment le duc répara ses torts vis-à-vis du grand peintre : il le maria à la fille d'un seigneur écossais, lord Ruthven qui ne lui apportant en dot que sa beauté, eut au moins l'avantage de faire renoncer Van Dyck à ses coûteuses maîtresses.

Quelques jours après cette union, Van Dyck, désireux de retourner vers la terre natale réalise en hâte les débris de son ancienne opulence et demeure un moment à Anvers, juste le temps de se convaincre de la résistance de sa patrie à son génie.

Sous le rapport de la majesté autant que sous ceux du style et de l'exécution, Van Dyck n'a rien de flamand, il vient pour la dernière fois d'en faire la cruelle expérience et, en France où il retourne à nouveau, l'accueil est aussi froid.

Il se proposait de peindre la galerie du Louvre pour établir sa fortune, mais Le Sueur l'a devancé

en cette tâche ; force lui est donc de reprendre le chemin de l'Angleterre où là, tout au moins, il retrouvera de chaudes amitiés ; mais hélas, là encore une pénible déception s'ajoute aux précédentes : la révolution a dispersé la famille royale !

C'en est trop, sans sève ni courage malgré sa jeunesse — il vient d'avoir quarante ans — la maladie a aussitôt barre sur ce corps désabusé, sur cette âme désanchantée, d'autant que l'unique fille que lui avait donné sa femme vient de mourir en bas âge...

Aussitôt que Charles Ier apprend les souffrances de son peintre, qu'il n'avait jamais cessé d'affectionner, malgré sa soif de l'or et ses prodigalités, il promet trois-cents guinées à son médecin s'il guérissait Van Dyck.

Mais les rois tout comme les génies sont mortels et rien ne put arrêter l'élan de la mort à laquelle succomba le célèbre peintre flamand en 1641 à Blackfriars près de Londres.

On dit que ce génie, frappé en pleine gloire à l'âge de quarante-deux ans, mourut sans trop de regrets, après n'avoir formulé qu'un désir : celui de reposer dans la terre à côté de sa fillette chérie.

Nous terminerons cette notice par l'énumération des principales pages dues à ce grand maître.

Voici à Anvers, *le Portement de Croix* (Saint-

Paul), le *Christ au tombeau*, *le Christ en Croix* et *le Christ déposé de la Croix* (Musée d'Anvers). Voici à Bruxelles : *le Martyre de saint Pierre*, *Silène ivre*, *saint Antoine de Padoue;* à Bruges : une *Sainte Famille*, au Musée du Louvre, *la Vierge et l'Enfant*, *la Vierge aux donateurs*, *le Christ pleuré par la Vierge et par les Anges*, *Vénus demandant des armes à Vulcain pour Énée*, *Renaud et Armide*, le portrait de Charles Ier, ceux des enfants de ce prince, du duc de Richmond, du président Richardot, de Van Dyck lui-même, à la National Gallery, les portraits de Rubens, de Charles Ier, de Buckingham, de Marguerite Lemon, maîtresse du peintre, etc.

Au résumé, il faut saluer chez Van Dyck la fraîcheur admirable de sa facture souple et bellement finie, cette facture due certainement à l'habileté, source de la rapidité d'exécution dont il était coutumier.

Elégant, noble et distingué, Van Dyck, surtout dans le portrait, a fait preuve d'un génie supérieur; il ferme le cycle des grands peintres de son pays épuisé, semble-t-il, en enfants sublimes.

JORDAENS

On range volontiers Jordaens parmi les élèves de Rubens, bien qu'il n'ait jamais reçu que des conseils de ce maître ; mais aussi la facture de Jordaens, qui possède un si grand nombre des qualités de Rubens, a beaucoup contribué à cette hypothèse.

Même pâte dorée et grasse, pareille exubérance de formes, mais encore — combien Jordaens exagère les défauts de Rubens!

Combien son génie est lourd et son esprit pesant! Aussi bien faut-il dire que si Rubens exerça une grande influence sur son ami Jordaens, jamais ce dernier ne put saisir la grandeur dramatique de l'auteur de *la Descente de Croix*, point davantage qu'il ne s'assimila la majesté décorative du peintre de l'Histoire de la reine Marie de Médicis.

Au point de vue de la couleur, encore, si toutefois cette couleur est appliquée avec une virtuosité similaire, Jordaens est loin de celle de Rubens, de telle sorte que le plaisir d'admirer en l'un de

ces maîtres ce que l'on ne peut admirer chez l'autre, nous offre encore une fois de plus un attrait varié, à divers sommets de beauté, seulement.

Et Jordaens n'a point les mêmes prétentions que Rubens.

Jordaens, en matière de peinture religieuse, est un prodigieux païen ; ses *Nativités*, ses *Adorations des Bergers* ne sont autres que des prétextes à célébrer des luxuriances charnelles vaguement groupées selon la tradition, et, dans l'allégorie historique notre peintre montre plutôt une superbe magnificence sans rechercher ni reconstitution ni vraisemblance.

Point de sentiment caractéristique dans ces pages adornées seulement d'un titre pour rire qui, dans les sujets mythologiques, trouvent plutôt leur prétexte à déborder de sensualité et de fougue.

Car Jordaens est l'apôtre de la santé et du rire gras, ses personnages sont émerillonnés et complaisamment offerts à la brutale caresse des yeux ; ils s'épanouissent franchement en des nus dont ils ne laissent rien à deviner et, lorsqu'ils sont habillés, ces personnages, ils le sont si peu pour nous plaire et nous amuser !

Ah ! les femmes de Jordaens sont bien sœurs de celles de Rubens par les décolletés truculents et

les massivités plantureuses et, voyez combien elles revivent sous le pinceau de notre peintre moderne F. Roybet, ces carnations opulentes !

Certes le bon goût est souvent choqué dans ces représentations souvent vulgaires, offertes simplement en ragoût à la palette la plus séduite qu'il soit par le « morceau », mais cela est tellement bien peint et si parfaitement vrai !

Aussi, dans cet œuvre où la conviction idéale est nulle, malgré de fréquentes visées emphatiques qui ne laissent guère d'illusion, ne doit-on retenir que la qualité essentielle : sa vitalité.

Cette vitalité qui déborde dans les scènes de famille, dans les dîners où les mets et victuailles sollicitent les robustes appétits des convives aussi appétissants, dans les concerts où tout le monde chante et rit, où les enfants sont des colosses déjà épanouis, parmi les fleurs et les brocs d'où la bière coule en mousse.

Tout Jordaens est dans cette dernière expression rabelaisienne qui nous montre des Flamandes pur sang, aux cheveux de miel, aux chairs rosées qui font éclater leurs corsages, et l'on sent que l'artiste en ses libations dont la propre femme, Catherine, n'est pas le moindre ornement affriolant, trouve ici seulement la liberté d'épanchement qui sied à son caractère joyeux et insouciant.

On aime à évoquer la silhouette rebondie de

Jordaens au travail, enfantant du bout d'un pinceau onctueux, chargé de pâte grasse, ses créatures aux atours provocants.

Il a le sourire aux lèvres, la pipe au coin de la bouche et ses joues sont empourprées d'avoir vidé une dernière chope après bien des précédentes, entre chaque cri admiratif que lui arrache la beauté luxuriante d'une « payse » dont il scrute les traits, dont il note les capitons et les bourrelets de la chair complaisante.

Dans le tourbillon de la facture, la vision voluptueuse précise ses bosses et accentue sa vie ; un instant on croit à la forme et au modelé mystérieux, mais cela n'est que le mirage de la fumée de la pipe impassible entre les lèvres du peintre flamand au sourire serein.

Car Jordaens, répétons-le, est un peintre de « morceaux » ; son triomphe est plutôt subordonné à l'excellence de la facture, et notre pensée doit s'arrêter à ce qu'elle voit, suffisamment édifiée.

Devant le spectacle banal d'un repas familial où l'on chante bourgeoisement, la bouche pleine, au dessert, on ne peut rèver au delà du plaisir que tous ces bons vivants vous causent et que l'on ne demande qu'à partager.

Au surplus il serait déplorable d'admirer au delà des prévisions du peintre dont l'éloquence est claire, franche et nette.

A l'égal des peuples heureux, Jordaens n'a pas d'histoire; du moins la légende semble-t-elle décontenancée par ce visage épanoui, par cette existence dorée, par ce bon garçon de peintre enfin, qui mit tout son esprit sans façon dans son œuvre.

On nous dit que sa vie fut parfaitement régulière et ce simple renseignement suffit à ponctuer cet art sans incident, aux progrès sans heurts, aux résultats joviaux.

Jacob Jordaens naquit à Anvers en 1593, il entra à l'atelier d'Adam Van Noort, dont il épousa la fille.

Van Noort, qui avait donné également des leçons à Rubens, devait subir plus tard l'influence de ses élèves, si loin même, a-t-on dit, que plusieurs de ses tableaux ont été donnés sous leur nom.

Dispensons-nous, donc, de sanctionner par la formule d'usage le triomphe rapide de notre peintre sur son premier éducateur puisque Jordaens, avec Rubens, fut singulièrement le maître de son maître.

Aussi bien Rubens devait enseigner à son ami Jordaens, par l'exemple, ce métier pour lequel il était né, dans une communauté d'exubérance. Et, si Rubens devait dominer son ami et quasi-disciple par la distinction, cette distinction dont

son élève Van Dyck détacha définitivement la supériorité, il importe de louer ces diverses mentalités, chacune à leur tour, sans jamais qu'on les oppose pour les amoindrir entre elles, puisqu'elles nous servent une satisfaction différente.

Bref, Jordaens débute comme peintre à la détrempe et nous le voyons admis à l'Académie de Saint-Luc en 1616.

Si Van Dyck, en sa manière, est totalement affranchi de l'école flamande, on peut supposer que cela résulta de ses voyages en Italie, qui lui conseillèrent sa liberté d'expression et finalement éclairèrent sa personnalité ; mais, pour Jordaens, sa facture nettement flamande provient de ce qu'il ne visita point l'Italie, hypnotisé qu'il semble avoir été par le moyen de Rubens, dont il ne chercha jamais à se dégager.

Jordaens n'a vu que des femmes flamandes ; il ignora la sveltesse des formes italiennes et, par là même, sa Vénus est obèse.

Pourtant on aperçoit l'artiste en Suède, mais la robustesse de ces filles scandinaves ne le change guère de celles de chez lui, et les tableaux qu'il brosse pour le roi de Suède ne se départissent point de leur vision riche et replète, point davantage d'ailleurs, que les toiles dont il décora la célèbre *Maiscn du Bois*, mandé qu'il était à La Haye, en 1652, par la princesse Amélie de Solm.

C'est pour cette princesse que Jordaens a peint son ouvrage capital : *le Triomphe*, allégorie de *Frédéric Henri de Nassau*, et c'est là aussi qu'il affirma son magistral entêtement à traduire la nature à la remorque de Rubens, avec cependant le parfum de terroir qui lui était propre, puisqu'il n'en connaissait point d'autre.

Entre temps notre artiste travaillait pour les tapissiers bruxellois, exécutant aussi avec l'aide du peintre animalier Fyt de magnifiques cartons pour tentures où des scènes de chasses alternaient avec des natures mortes.

Mais insistons sur la beauté caractéristique des œuvres comme *le Concert de famille* (Musée du Louvre), *le Satyre et le Paysan*, *le Roi de la Fève* (Musées de Munich et de Bruxelles) *l'Enfance de Bacchus* (Cassel), *la Fécondité*, entre autres ; ces œuvres portent la marque du style étrangement vivace de ce maître, pour qui la nature se montra particulièrement abondante et toujours dans le plein soleil de l'amour et de la joie.

Jordaens mourut à Anvers, en 1678.

DAVID TENIERS (dit LE JEUNE)

L'art semble toujours avoir considéré du haut de sa grandeur l'anecdote et l'expression « de genre », en l'occurrence le tableau *de genre* répugne à ses sommets dont la prétention ne s'excuse, au fond, que par le chef-d'œuvre.

Et cela entraîna les vaniteux à leur perte, car tous les artistes ne peuvent avoir les ailes de l'aigle. Au surplus, cela est souverainement injuste pour les « amuseurs » de génie, de qui le genre atteignit des cimes parfois inconnues à tant de graves peintures historiques, à tant de paysages d'envergure pompeuse!

Pour faire un mot, quelques peintres sans talent enregistrèrent un beau jour l'art des Célestin Nanteuil, des Raffet, parmi l'« opérette », laissant sous-entendre que leurs indigentes compositions seules monopolisaient le grand art!

Mais on ne voulut point les croire et, fort heureusement pour le génie qui a horreur des subtiles classifications, les *bambochades* ont tenu au grand art leurs délicates promesses, malgré le mépris qu'affichait à leur égard Louis XIV.

Bambochade, dit un auteur du siècle dernier, est le nom que l'on donnait à certains tableaux représentant des scènes grotesques ou triviales (notamment les compositions des peintres flamands).

On les a appelées ainsi de leur premier auteur, Pierre de Laer, que la petitesse de sa taille fit nommer *Bamboccio*, qui signifie *petit*, par les Italiens chez lesquels il voyagea.

Sa Majesté le Roi Soleil n'aimait pas les *bambochades* (où l'on comprenait alors des œuvres comme celles des Téniers).

La première fois qu'on lui présenta des ouvrages de ce genre : « Qu'on m'ôte ces magots », dit-il.

Et nous nous arrêterons à ces « magots », non sans avoir flétri, au préalable, cette manie des catégories, qui interdit sottement à chaque œuvre sa vertu propre, mesurée à la somme de sa prétention comme à la grandeur de l'art présidant à sa beauté.

D'ailleurs, la « peinture de genre », dans la pensée du fat ou du snob, s'amoindrit encore de son format réduit. Pensez donc, il n'y a que dans les toiles vastes que le génie est à son aise!

Autre opinion sectaire : la grande peinture est celle qui sue l'ennui et qui ne se vend pas. Et comme la peinture de genre est d'un esprit plus séduisant et d'un placement plus commode que

la peinture au mètre, il s'ensuit qu'elle déchoit encore aux yeux des impuissants.

Certes, il ne s'agit point ici de glorifier sous l'appellation de peinture de genre les plates bêtises chères au public grossier non plus que de confondre l'esprit vulgaire avec l'esprit délicat, et la preuve en est que nous reviendrons à nos « bambochades », qui sont le contraire de cette expression saugrenue.

En vérité, l'œuvre des Teniers méritait ce préambule, car elle témoigne de grands artistes dont le génie hanta de petites toiles parfaitement spirituelles, tout comme celle des Adrien Brauwer, des Van Ostade, des Jean Steen autres exquis « bambocheurs ».

David Teniers dit *le Jeune* par opposition à son père David Teniers dit *le Vieux*, naquit à Bruxelles en 1610.

L'un de ses frères, Abraham, fut également peintre ainsi que son oncle Julien II, qui paraît avoir été le premier maître de David Teniers dit le Vieux, son père, dans l'art de la peinture.

Sans nous arrêter à l'œuvre paternelle de notre héros, non plus qu'à celle d'Abraham ni de Julien II, dont les moyens d'identification sont au surplus : impossibles, dans une quantité de tableaux restreinte, nous aborderons en ses grandes lignes la vie de David Teniers dit *le Jeune*.



L'ENFANT PRODIGUE A TABLE AVEC DES COURTISANES,
par DAVID TÉNIERS.
(*Musée du Louvre.*)

David Teniers fut très probablement élève de son père, à ses débuts, et sans doute de Rubens aussi ; quant à avoir passé par l'atelier de Adrien Brauwer, cela est contestable, bien qu'il y ait des liens de génie plus probants entre ce dernier chef et fondateur du genre de tableaux que l'on a appelé tableaux de *tabagies*, qu'entre Teniers et Rubens.

Au reste, il ne nous déplaît point de voir revivre l'enseignement large et majestueux du grand maître flamand dans celle du petit maître qui nous occupe, dans cette œuvre où l'observation remplace l'inspiration en traduisant le charme de la vie intime reposante après la chevauchée grandiloquente des idées.

Et cette observation qui amène Jean Steen, par exemple, à servir « les clients » dans le cabaret où, quelques instants plus tard, le peintre dépouillant le cabaretier, peindra ses clients modèles, nous conduit à évoquer David Teniers hantant aussi le lieu de « beuverie » de son collègue pour y croquer sa part d'ivrognes et de fumeurs pittoresques.

Brauwer encore, devait être du nombre des artistes habitués du cabaret de Jean Steen, et Van Ostade également que l'on compara à Rembrandt ; aussi bien nous apercevons au coin de l'âtre, dans un nuage de fumée, clients et peintres réunis ;

mais cependant, tandis que la pratique singulièrement mêlée au nom de l'art, ruine consciencieusement le pauvre Jean Steen, voici que David Teniers n'assiste plus que par alternatives à ces libations en commun.

C'est que notre peintre a des échappées vers la peinture religieuse! Il est vrai que sa piété est singulière, toute portée à la béatification des démons plutôt que des anges, tant revit en elle l'âme satanique des Breughels!

Toutefois il emprunte à Breughel *d'Enfer* sa verve fantastique et bouffonne alors que pour la poésie c'est à Breughel de *Velours* qu'il s'adresse, en épousant la fille de ce maître, Anne Breughel.

Mais n'anticipons point et, non sans avoir souri un instant aux nombreuses tentations de saint Antoine exprimées par l'artiste sous le malin prétexte de nous montrer plutôt des monstres hideux et comiques que de nous apitoyer sur la vertu du moine, nous reprendrons notre notice où nous l'avons quittée.

Donc, les archives de Saint-Luc d'Anvers établissent que Teniers fut reçu franc-maître en 1632-1633, un an après Brauwer, et son premier mariage est enregistré à la date de 1637.

Anne Breughel donna à son époux cinq enfants : David III, dont la marraine fut Hélène Fourment, seconde femme de Rubens, ami fidèle du peintre

des tabagies : Cornélie, Anne-Marie, Claire et Antoine.

Mais, devenu veuf en 1656, David Teniers se remaria la même année à Bruxelles avec Isabelle de Fren dont il eut encore trois enfants, aussi insignifiants d'ailleurs que les précédents pour l'art auquel ils ne contribuèrent pas.

L'Histoire nous montre notre héros fortuné, menant une vie de grand seigneur, suffisant à peine aux commandes qui lui venaient de tous côtés.

D'autre part, sa prodigalité excessive est encouragée par ses succès notamment auprès des cours d'Espagne et des Pays-Bas, à l'exception de celle de France qui, nous l'avons dit, bouda devant les spirituelles bambochades.

Ces bambochades dont l'influence devait pourtant être si considérable en France, au XVIIIe siècle.

Ce fut pour Philippe IV que Teniers brossa toute une galerie de *kermesses* et de *tabagies*, donnant entre temps des leçons de son art à Don Juan d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas, passionné de la peinture du maître au point qu'il voulut en tenir les secrets techniques de la main même de son peintre favori.

Et ces augustes leçons étaient données au château des *Trois-Tours* que Teniers avait acheté et dont il représenta souvent avec tant de fierté dans ses toiles, la magnificence seigneuriale.

Ce château, de la terrasse duquel on découvrait une vue superbe, accompagné d'un parc où de vastes étangs sillonnés de cygnes faisaient comme de larges taches d'argent.

Au surplus de ces hautes relations et de cette existence dorée, les documents donnent au maître flamand le titre de « peintre de la chambre du sérénissime archiduc Léopold ».

Ce fut, en effet, pour remplir les devoirs de cette charge qu'il se fixa à Bruxelles, vraisemblablement en 1648.

D'ailleurs, il apparaît que Teniers ait été très sensible aux honneurs ; ainsi, dans un portrait du maître, gravé par Luc Vosterman le Jeune, d'après la peinture de P. Thys le Vieux, nous le voyons, à l'âge de quarante-neuf ans, représenté avec la clef d'*eyuda de camora* et une chaine ornée d'un médaillon, présent de la reine Christine de Suède.

Il sollicite d'autre part, par deux fois, des titres de noblesse dont sa famille porte les armes de la sorte : « d'argent, à un ours au naturel, au chef d'azur, à trois glands d'or rangés... »

Et, en somme, dans son château des *Trois-Tours* à Perk, aux environs de Bruxelles, Teniers vit comme un roi au milieu de sa cour, formée de la meilleure société de son temps.

Pour en revenir essentiellement au peintre, en

dehors de la profondeur de son esprit, de sa délicate ironie et de son sens aigu du grotesque, on a célébré l'étonnante habileté de son pinceau, au point que l'on donna à ses toiles qui n'ont qu'une ou deux figures le nom d'*Après-dînée de Teniers*, comme si l'on supposait qu'elles eussent été faites dans les quelques heures qui suivent le repas.

Une anecdote vient à point appuyer cette réputation de facilité.

« On raconte qu'un jour, étant allé à la campagne avec sa boîte de couleurs, il s'aperçut, au moment où la faim le prit, qu'il avait oublié sa bourse et n'avait pas de quoi payer son déjeuner.

Il entre bravement dans une auberge, et non content de se faire servir son repas, il fait entrer un mendiant qui jouait de la cornemuse à la porte et le fait manger aussi.

Le déjeuner terminé, Teniers se met à peindre le mendiant qu'il vient de régaler et déclare aux curieux qui l'entourent que la toile est à vendre. Il trouve de suite un amateur et paye magnifiquement son hôtelier stupéfait. »

Mais cette facilité chez Teniers n'a rien de commun avec la facture « bâclée », sa touche est fine et large, on y sent l'esprit de la brosse jouant avec les empâtements et la fluidité des « jus »,

sans que jamais le fondu cher à la période suivante, aux Mieris et aux Van der Werff, vienne atténuer l'expression intime de cet art.

Car les physionomies des personnages de Teniers s'éclairent d'une vie intime qui domine la facture, ses tableaux sont des scènes de mœurs où chacun pense à sa façon avec un type différent à chaque individu.

Et nous voulons parler surtout de l'œuvre essentiel de ce petit maître, de ses fêtes villageoises, de ses tabagies et de ses bambochades, où il demeure inimitable par la fantaisie malicieuse et cynique, par la licencieuse inspiration, par le sans-gêne de ses évocations « nature ».

On a dit avec justesse que Teniers reproduisit fréquemment certain gros paysan le dos au feu, dont la silhouette est presque une signature et, de fait, on aime à revoir cette notation où l'artiste se répéta volontiers, aussi volontiers sans doute que ce gros paysan se trouve en réalité ou imagination, le dos au feu.

D'ailleurs la composition et l'effet d'un tableau motivent des acceptations typiques qui, accompagnées de la facture et du genre, font partie intégrante de la manière d'un maître.

Si l'on examine ensuite les sujets religieux traités par notre artiste, comme *le Reniement de saint Pierre* et les *Œuvres de miséricorde* qui sont



INTÉRIEUR DE CABARET, par DAVID TÉNIERS.
(*Musée du Louvre.*)

au Musée du Louvre, on n'éprouve guère la grandeur du sentiment dont ils voudraient témoigner, à moins qu'ils ne visent point au sentiment en représentant seulement une scène quelconque, enflée d'un beau titre.

En vérité le souffle de Teniers est ingénieux seulement et, dans les hautes réalisations il apparaît gêné et contraint, ce n'est point *l'Enfant prodigue attablé avec des courtisanes* qui, dans le domaine légendaire, nous fera changer d'avis.

Ici la scène est toujours sans grande persuasion évocatrice bien que sa liberté ait été plus favorable et, Teniers dans ses étourdissantes *Tentations de saint Antoine*, donne définitivement la mesure de sa compréhension des thèmes sacrés, c'est-à-dire la négation de leur respectueuse acceptation et représentation au profit du pittoresque.

Mais aussi quelle amusante conception incrédule et quelle ironique figuration de l'irréel !

Avec quelle fantaisie géniale l'artiste sans foi, sinon sans forfanterie, nous figura le diable sous ses multiples transfigurations tentatrices autour du saint en prières !

Serpents à figure de vieille femme, grenouilles fumant la pipe, chats et hibous à lunettes déchiffrant de grands livres, autant de comiques et horrifiants grotesques sortis de ce cerveau ardent, pour varier le caprice de cette palette d'un réalisme

somptueux d'après nature, lorsqu'elle traduisait, d'autre part, la vie vraie.

Nous n'insisterions point encore sur un Teniers conservateur des tableaux composant la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume, si le célèbre peintre flamand n'avait peint cette collection ou du moins la galerie où elle figurait, sous divers aspects, témoin les spécimens du genre visibles aux Musées de Vienne et de Madrid.

De même *les Cinq Sens*, qui se trouvent à Bruxelles, sont un thème allégorique favori du maître dont les kermesses et les tabagies, d'ailleurs, sont multiples et ne se ressemblent guère que par le titre.

A citer encore un curieux *Médecin de village* et nous en aurons fini de décrire cet œuvre, à travers ses variétés groupées autour du même objectif d'observation étonnamment exacte sur terre et si ingénieusement fausse dans l'idéal.

« La dernière œuvre de Téniers aurait été le portrait d'un procureur ; on dit que, sentant ses moyens affaiblis, il ne voulut plus rien entreprendre depuis.

« Comme on l'engageait à faire quelque chose, il répondit en riant qu'il avait, toute sa vie, fait grand usage du noir d'ivoire et que, pour peindre son procureur, il avait brûlé la dernière dent qui venait de lui tomber de la bouche... (Te-

niers avait alors quatre-vingts ans) (*L'Education artistique par l'Image et l'Anecdote*, du même auteur).

David Téniers dit le Jeune, l'immortel peintre des bambochades, des fêtes villageoises et des tabagies inaugurées par Pierre de Laerte dit le *Bamboccio*, mourut à Bruxelles en 1694.

RUYSDAËL

Nous allons quitter pour un instant les peintres de figures et ouvrir notre fenêtre sur un beau paysage.

Un souffle frais, une vérité placide, un contraste poétique de lumière et d'ombre savamment distribuées, une nature passionnée et mouvante, c'est Ruysdaël.

Jacob-Isaac Van Ruysdaël ou Ruysdaël, ou encore Ruiysdaël est le plus grand paysagiste de la Hollande, et l'on peut s'étonner que ce titre si légitime ne lui ait été conféré qu'au XIXe siècle.

Plus idéal que Hobbema son contemporain, plus varié que Huysmans de Malines, le peintre des forêts, Ruysdaël demeure un paysagiste par excellence.

Tandis que tant d'autres artistes d'alors ne considéraient le paysage que comme un accompagnement à leurs figures ou à leurs animaux. Ruysdaël se confina exclusivement dans l'étude de la nature désertée par ses êtres, dans le pittoresque amplement suffisant de ses ciels, de ses



L'ENTRÉE D'UN BOIS, par RUYSDAËL.
(*Musée du Louvre.*)

arbres, de ses plaines et de tous les agréments enfin qui constituent sa stricte sérénité.

En envisageant le paysage qui, par les larges baies de son atelier formait comme un vaste tableau, l'artiste aperçut bientôt un champ d'études où pourrait se développer son goût pour la rêverie, et il interrogea les ciels variés, passant en les gammes les plus diverses, du sourire au courroux, du soleil à l'orage, et son regard s'égara aussi parmi les grosses branches tortueuses des arbres robustes qui portent des feuilles ténues au bout de leurs rameaux les plus effilés.

Il n'est pas jusqu'aux lacs reflétant le caractère du ciel, ou badin ou boudeur, qui n'intéressèrent la pensée de Ruysdaël, il n'est pas jusqu'aux plaines infinies, jusqu'aux horizons où elle se perdit soudain, cette pensée attardée tant de fois aussi dans la broderie des fonds ouvragés.

Ruysdaël estima que les mouvements du terrain avaient leur vie propre, que tous ces instantanés de la nature sans cesse renouvelée, méritaient une attention particulière non seulement sous la magie de la lumière du soleil et de la lune, mais encore sous la brise caressante et le vent violent.

Aussi bien, en effet, les blés ondulaient au gré du zéphir, et les arbres gémissaient, se courbaient, pliaient par la force de la tempête, et l'artiste

déduisit de toutes ces physionomies diverses et de tous ces caractères, la nécessité de s'y complaire exclusivement.

Pourquoi d'autre part, « arranger » la nature ! pensa notre paysagiste, et de fait, si l'on compare par exemple, Ruysdaël à Claude Gelée (que nous examinons plus loin), la différence d'idéal de ces deux artistes marque leur originalité opposée.

Claude Gelée fut un « compositeur » de paysages, tandis que Ruysdaël fut un « embellisseur » et, chez ce dernier peintre, l'observation de la nature est seulement plus proche de notre objectif moderne.

Donc il naquit, du fait même de cette spécialisation et de cette vérité d'expression, pour en revenir à notre artiste, un grand paysagiste que la nature reconnaissante favorisa de ses coquetteries et de sa beauté capricieuse.

Mais cette beauté chez Ruysdaël prend un tour de poésie énergique et pittoresque ; l'écorce de l'arbre pour lui n'est point lisse, elle est éventrée, de même qu'un ruisseau, sous ce pinceau impétueux devient un torrent ; tandis que les nuages tourmentés animent le calme d'une prairie, la réveillent et contredisent enfin à sa quiétude.

Ou bien encore c'est le lac tranquille, c'est l'eau dormante, mais toujours brusqués par un contraste soit dans la lumière, soit dans le ciel.

Notez que si parfois ce maître sentit la nécessité d'animer encore davantage ses compositions, par de petits groupes de personnages ou d'animaux, il fit appel, — de même que souvent Wynants, Hobbema, Van de Heyden, — au talent moins spécialisé d'Adrien Van de Velde, un paysagiste également qui, abandonnant ses propres œuvres, vint en aide à nombre de ses confrères avec le grand talent que l'on sait.

Ainsi donc Ruysdaël ne traita jamais la figure que comme un accessoire au rebours de Paul Potter, d'Albert Cuyp, par exemple, dont les animaux furent plutôt entourés d'un paysage; mais il ne faut point voir qu'un simple désintéressement de la représentation des figures dans cette collaboration, puisque, en dehors de Van de Velde, notre paysagiste emprunta souvent aussi la main de Wouwerman, de Van Ostade et de Berghem.

Et que de paysagistes de nos jours et de tous les temps procédèrent de même, dans l'impuissance qu'ils étaient de peindre la figure!

Et en revanche, combien il y a peu de bons peintres de figures qui n'excellent en le paysage, auquels ils n'attribuèrent qu'une importance subordonnée à leurs figures!

Mais passons sans « chicaner » davantage les genres entre eux, genres par goût ou... nécessité.

On connaît fort peu la vie de Ruysdaël proba-

blement né à Haarlem, et l'on suppose qu'il voyagea fréquemment, étant donné son œuvre dont l'inspiration n'émane guère du pays natal.

D'aucuns prétendent que les sites montueux et les torrents que l'artiste représenta si souvent, furent peints d'après des paysages que son ami Everdingen avait rapportés des contrées septentrionales. Or il apparaît bien invraisemblable, selon d'autres historiens... qu'un peintre et surtout un paysagiste, se soit contenté sa vie durant, de transcrire la vision d'un autre, et l'on semble se rallier à l'hypothèse plus rationnelle des voyages de l'artiste hollandais sur les bords du Rhin et de la Meuse, dans la Forêt Noire et les Ardennes.

Au cours de ses pérégrinations, l'artiste dut rapporter des notes dont il s'aida pour figurer des torrents, des châteaux perchés sur un rocher, des chutes d'eau, etc., tous agréments d'un pittoresque inconnu en Hollande et qu'il rêvait d'évoquer sous le ciel natal.

C'est le fait des imaginations riches d'aller implorer la vision des autres pour meubler davantage la leur propre et en éloigner la monotonie.

Voyez, les peintres de figures flamands émigrèrent pour la plupart en Italie, afin d'y admirer la forme non seulement sous ses aspects de nature différente, mais encore dans son interprétation



LA FORÊT, par RUYSDAEL.
(*Musée du Louvre.*)

autre, à travers le mirage des mentalités opposées.

Comment, en outre, se rendre exactement compte du caractère propre à un site, si on ne le compare point avec d'autres, et goûtez enfin l'intelligence de varier son plaisir de voir, en opposant la mélancolie grise et froide des paysages hollandais à la violence rutilante d'un ciel chaud, comme celui de l'Italie !

Bref, pour en revenir à notre paysagiste, on croit qu'il fut élève de Salomon Ruysdaël, son oncle, et on relève son nom en 1648 dans la gilde de Saint-Luc.

On le voit ensuite végéter à Amsterdam, où il s'est établi sans doute après les quelques voyages auxquels nous fîmes précédemment allusion ; il aurait vécu là dans un état voisin de la misère, contraint finalement de solliciter une place à l'hospice de la ville de Haarlem où il mourut vers 1628-1629, obscur et ignoré.

L'existence énigmatique de Ruysdaël semble ajouter au mystère troublant de ses paysages, on aime à évoquer en pensée cette vie de tourments parmi des sites qui sont des paradis et l'on se demande comment une main brûlante de fièvre, peut-être, put évoquer tant de charme et tant de beauté !

Qui dira l'âme triste des comiques, la neurasthénie du vaudevilliste, l'affliction intime enfin

de ces façades qui donnent de la joie aux autres ou leur procurent l'illusion parfaite d'un bonheur qu'elles n'ont jamais pu posséder elles-mêmes!

Est-ce donc à croire que le rêve est aussi persuasif sinon plus que la réalité? Les génies ont-ils seuls le privilège de cette double vue? Mais encore le métier supérieur ne suffit-il pas à éveiller des sentiments contradictoires?

Bref nous demeurons sur la pénible impression de Ruysdaël méconnu, dont nous rangerons le nom parmi les nombreux martyrs de l'Art.

Le Louvre possède six toiles de ce maître : *le Bois*, *le Buisson*, dont les animaux et les figures sont dus à Berghem, un *Effet de soleil* agrémenté de figures par Wouwerman, un *Coup de vent* ou une tempête au bord de la mer, et deux paysages rustiques.

En dehors de ces toiles, notre musée national garde jalousement quelques dessins au lavis du grand paysagiste, qui fut aussi un aquafortiste distingué pour le contraste saisissant dont témoignent ses planches à la fois rudes et veloutées.

Citons enfin, parmi les œuvres de Ruysdaël, une fameuse *Cascade*, un *Hiver*, une *Forêt*, etc., au musée d'Amsterdam.

REMBRANDT

Il y a des artistes dont le génie consiste simplement à reproduire la nature telle quelle, et dès lors cette nature exprimée sans détours avec la force d'un métier surprenant, touche à l'idéal comme à l'insu de celui qui la traduisit.

Rembrandt est de ces artistes-là. Point de subterfuges dans la « touche » de ce peintre, point de sujet « mirobolant », point de « jolis » modèles même, rien que de la vérité.

De tout cet œuvre que nous allons dire, se dégage une éloquence limpide sans sacrifice au convenu, à ce qui plaît, une éloquence sans images non plus, idéaliste seulement par une expression originale dans la réalité, par ce que l'on voit tous les jours sans que l'on prenne garde.

Rembrandt souligne un caractère par un rayon de soleil, et de même il sait laisser dans l'ombre ce qui doit y demeurer. Si tant de portraitistes excellent en l'art de présenter luxueusement leurs modèles, non seulement dans la mise, mais dans le décor, Rembrandt, lui, se contente de copier sans

façon des physionomies qui impressionnent amplement, toutes caressées qu'elles sont par le clair-obscur d'une lumière savamment distribuée.

Car le célèbre peintre ne joue qu'avec les effets naturels encore ; il ignore aussi les soi-disant mouvements « nobles », les compositions soi-disant majestueuses et les grands airs artificiels que certains peintres donnent à leurs personnages.

Pour lui, Dieu n'est qu'un homme et ses saints pareillement, de même que la Passion n'est que le spectacle de la souffrance terrestre et humaine exprimée chez Jésus-Christ par une grimace vraie.

En montrant à ses amis les personnages historiques et bibliques si bizarrement affublés de turbans, cafetans, vieilles étoffes, vieilles armures, Van Ryn s'écriait : « Voilà mes antiques ! »

Et ne croyez point que ce naturalisme et que cette fantaisie nuisent à la beauté de l'œuvre de Rembrandt ! Bien au contraire, cette vérité qui change tellement des précédentes concessions au romantisme, a une saveur poignante dont l'idéal est en nous et que le peintre réveille seulement en touchant juste.

En un mot, l'œuvre de Rembrandt nous émeut humainement et, pour cette raison, il est totalement différent des autres sans être moins élevé pour cela, si toutefois ses artifices sont moins pompeux.



PORTRAIT DE REMBRANDT, par lui-même.
(*Musée du Louvre.*)

L'École de Bruges, qui semble avoir été le berceau de l'École hollandaise aussi bien que de l'École flamande, peut revendiquer Van Ryn comme son élève le plus génial, et ce génie, répétons-le, est familier, il s'élève et plane plutôt sur la manière actuelle des peintres hollandais, qui est l'expression de la vie populaire, par une pensée plus large lorsque cela n'est point seulement par la qualité du sujet

Alors que Teniers, par exemple, entre deux scènes joyeuses de tabagie, s'essoufflait sans grandeur à représenter des scènes religieuses, Rembrandt lui, après avoir noté quelque scène d'intérieur (où la banalité cependant savait se racheter par le charme et l'esprit), peignait un portrait admirable de puissance et de grandeur ou bien quelque passage de la Bible saisissant d'expression. Et de même que ces scènes d'intérieur avaient une beauté rédemptrice de leur vulgarité, ces portraits de personnages laids et ces pages religieuses où figurent des types déplaisants abandonnés à leur douleur cuisante, ont une splendeur que l'on chercherait vainement chez Teniers, par exemple, chez Jean Steen ou chez Van Ostade — peintres de la vie familière sans plus.

C'est ainsi que Rembrandt Van Ryn domine tous ses compatriotes ; c'est ainsi que lui seul est touché de la grâce du sublime, malgré son dédain mani-

feste pour le style idéal, pour le mensonge somptueux, sur lequel repose pourtant la gloire des précurseurs dont le génie était simplement différent du sien.

Rembrandt Van Ryn naquit à Leyde en 1606 dans un moulin à vent sis dans le quartier du Pélican. Son père Harmen Gerritszoon van Ryn et sa mère Neelge Willemsdochter eurent six enfants, et notre héros fut l'avant-dernier de cette progéniture.

La poésie de cette naissance est charmante ; on aime à évoquer le jeune Rembrandt jouant dans la pénombre d'un moulin où la farine fait comme de grandes coulées de lait, lorsqu'elle ne vole point en poussière dans les raies de soleil qui, brusquement, violaient, çà et là, par les interstices des cloisons, l'ombre mystérieuse.

Et qui sait si Rembrandt, en ce contraste de lumière, n'eut point l'indication de ses effets nets, l'éclair de sa vision personnelle, isolante, obsédante sur un seul point révélé !

Aussi bien, bercé par le grand vent où le moulin craquait, parmi le ronron des ailes emballées, on se plaît à se figurer le jeune homme rêvant — entre deux jeux — sur la nature simple qu'il apercevait seulement par une fissure ou par une meurtrière, sur la lumière mesurée qui jouait avec une beauté fugitive si singulière, sur les êtres et les choses environnants.

Toujours est-il que l'art dut tourmenter prématurément cet enfant dont la mélancolie persistante après de rares accès de joie, se rapproche encore dans la pensée, de l'enveloppe d'ombre où le maître plus tard devait emprisonner un rayon de lumière.

On nous dit que Rembrandt figure, dès l'année 1620, sur la liste des élèves de l'Académie de Leyde et nous voulons bien suivre ensuite, notre artiste chez le peintre leydois Jacob Van Swenenburch sur le talent duquel la postérité demeure muette.

Il paraît aussi que le brave meunier ne fit aucune opposition aux aspirations artistiques de son fils; nous notons le fait pour sa rareté, et voici que nous apercevons, vers 1624, notre personnage à Amsterdam, dans l'atelier de Pieter Lastman, peintre et portraitiste très influencé par les recherches du clair obscur d'Adam Elzheimer.

Mais nous n'attachons guère d'importance à cette supposition, le nom d'Adam Elzheimer étant aussi obscur que possible, tandis que celui de Léonard de Vinci, si brillant, dut plutôt, par sa manière enveloppée, être le premier initiateur de Van Ryn.

Au surplus, à quoi sert de comparer les factures entre elles et pourquoi ne pas admettre que les artistes puissent se rencontrer parfois en leur mode d'expression?

« Une femme a passé dans les rues de Rome, écrit Ch. Blanc, Michel-Ange l'a vue, il l'a dessinée rêveuse et fière ; Raphaël l'a vue aussi, et elle lui a paru belle, gracieuse et pure. Mais, si Léonard de Vinci l'a rencontrée, il aura découvert en elle une grâce plus intime, une suavité pénétrante, et la peindra enveloppée d'une gaze de demi-jour. »

Autant de manières diverses de ressentir et de traduire la beauté, et il ne faut voir qu'une similitude d'émotion entre Vinci et Van Ryn à défaut d'une influence problématique due à Ezlheimer.

Mais retournons à Rembrandt, qui vient de réintégrer ses pénates, où il vit entouré de véritables disciples, tels que Lievenz, Gerrit Dow et le graveur Van Vliet (1628).

De cette époque datent *le Changeur de monnaie* (musée de Berlin) ; *le Reniement de saint Pierre*, de la collection Von der Heydt. Puis, nouvelle fugue, notre personnage dont la réputation grandit, s'installe de nouveau à Amsterdam (1630), et c'est là que l'amour vient toucher son cœur. Il n'a que vingt-quatre ans ; mais la maturité de son talent lui vaut d'être remarqué par la fille d'un riche bourgeois de Leuwarden, dont il obtient la main comme on cueille une fleur (1634).

Saskia van Uylenburch (c'est le nom de la femme de Rembrandt) n'est point une beauté, mais son



VÉNUS ET L'AMOUR, par REMBRANDT.
(*Musée du Louvre.*)

mari l'idolâtre, il la peint à plusieurs reprises dans l'enthousiasme de sa passion, comme s'il avait le noir pressentiment de l'implacable mort qui devait bientôt la ravir à son affection.

En effet, Saskia meurt huit ans après son mariage, en 1642, laissant un fils nommé Titus à son époux éploré. Mais la vie de Titus n'est point de longue durée, puisque nous le voyons rejoindre sa mère dans la tombe vers 1668.

Rembrandt avait hérité de tous les biens matrimoniaux dont il ne devait rendre compte que dans le cas où il se remarierait, or, il paraît qu'en 1654 le consistoire de l'Église réformée enjoignit à l'artiste de se présenter devant lui avec une femme nommée Hendrikje Jaghers « à l'effet de s'expliquer sur ce que, sans être unis par un légitime mariage, ils vivent ensemble »!

En admettant ensuite l'hypothèse de la régularisation des amours de Rembrandt qui devait entraîner une liquidation des biens prévue par une clause du testament de sa première épouse, on saisit pourquoi nous allons trouver maintenant notre peintre dans la gêne, d'autant qu'il est extrêmement prodigue.

Si toutefois d'aucuns soutiennent la thèse contraire de l'avarice, le fait est là : Rembrandt est vendu et dépossédé de tous ses biens! Il ne lui reste plus de la sorte que l'amour de Hendrikje

et celui de la fille qu'elle lui a donnée : Cornélia.

Mais la légende de l'avarice de Van Ryn est implacable et comme elle est un prétexte à anecdotes, pourquoi ne pas les conter, quitte à en contester par avance l'authenticité?

On dit que Rembrandt avait un jour persuadé à sa femme de prendre le deuil de veuve et de répandre le bruit de sa mort, dans le désir de vendre ses tableaux plus cher.

Or, la ruse de l'auteur de *la Ronde de Nuit* réussit à merveille, et le célèbre peintre, lorsque la « mèche » fut éventée, donnait à son fils des dessins que celui-ci allait vendre secrètement, comme des œuvres précieuses dérobées à son père!

On prétend d'ailleurs que Van Ryn ne se fâchait pas quand d'autres riaient de sa folie pour l'argent, au point que les élèves du maître ayant peint des pièces de monnaie sur des cartes répandues comme par mégarde dans l'atelier, Rembrandt s'y laissait prendre et tendait la main avec une avidité comique et furieuse.

Que doit-on croire au surplus, dans tous ces racontars qui nous montrent Van Ryn fréquentant la société la plus basse, ne se plaisant qu'en la compagnie des gueux en guenilles qui lui servaient de modèles?

En vérité, il nous déplaît de supposer que l'illustre peintre ait pu se dégrader de la sorte.

Et voici que s'accentue la négation de cette légende démontrée par de nouveaux documents.

D'abord, Rembrandt est un amateur passionné d'estampes rares et de meubles précieux au point que cette passion de collectionneur engloutit toute sa fortune.

Parmi ses estampes on compte des œuvres de Marc-Antoine et de Mantegna, parmi ses objets mobiliers on voit plusieurs statues antiques, des bustes dont la magnificence éveillerait plutôt le soupçon de la prodigalité.

Quant à la fin de Rembrandt, elle est misérable ; il ne laisse point d'argent, et son enterrement coûte 15 florins !

Restent les relations amicales du maître. Elles sont nettement opposées à celles qu'on lui prête. C'est le savant professeur Tulp qui est représenté dans la *Leçon d'anatomie*, c'est le bourgmestre Six dont Van Ryn a reproduit souvent les traits, c'est Lutma le fameux orfèvre, c'est Ansloo le célèbre prédicateur anabaptiste, sans compter tant d'autres personnages équivalents !

De telle sorte que nous retournerons à la vie de Rembrandt le cœur allégé de laisser au moins planer un doute sur des allégations.

Van Ryn, à la mort de sa femme, se serait croit-on, retiré à la campagne, probablement à Elsbrœck, époque à laquelle il s'adonne à ses

premières planches de paysage : *le Verger*, *les Trois Chaumières*, *le Taureau*, *la Grotte et le Ruisseau*, etc.

Car il ne faut pas oublier que le peintre, chez Rembrandt, se double d'un graveur émérite, d'un aquafortiste d'une luminosité extraordinaire, qui fait que ses planches sont reconnaissables entre mille.

Chez notre personnage, même, le pinceau et le burin sont inséparables. « Rembrandt avait pour atelier un vaste magasin divisé par des cloisons en compartiments, dont chacun était éclairé d'une manière différente ; il faisait passer son modèle de cabinet en cabinet jusqu'à ce qu'il eût trouvé un jour en harmonie avec la figure de son modèle. Il portait toujours dans sa poche une planche au moins, recouverte de vernis, ainsi qu'une pointe à graver dont il se servait avec une merveilleuse prestesse. » (Extrait de *l'Education artistique par l'Image et l'Anecdote*, du même auteur.)

Mais bornons-nous pour l'instant à examiner le peintre dont nous venons déjà de voir l'atelier original.

L'œuvre immense de Van Ryn ne comporte pas moins de trois-cent cinquante peintures en tous les genres, et nous savons avec quel superbe parti pris d'effet, avec quel « réalisme idéal » il s'est énoncé.

Parlons maintenant de sa facture. La facture du célèbre maître est caractérisée par un « fini » qui est le comble de l'achevé sans l'écueil redoutable de ce que l'on a improprement appelé le « léché » et mieux le blaireautage.

De près comme de loin, l'exécution de Rembrandt est séduisante sans jamais que son « poussé » ne choque. C'est là la marque supérieure des maîtres que le soin de la facture; mais jamais, croyons-nous, la facture poussée n'a été si merveilleusement vivante que chez Rembrandt.

Lorsque l'on reprochait à notre héros l'épaisseur raboteuse des points lumineux dont s'éclairaient ses toiles, il répondait « qu'il était peintre et non teinturier ».

Du reste, il s'indignait toujours qu'on examinât ses toiles de trop près. « Un tableau, disait-il, n'est point fait pour être flairé; l'odeur de l'huile n'est pas saine! »

Il n'empêche que l'œil averti prend un plaisir extrême à pénétrer le mystère de cette palette vibrante, même de près, d'autant que de loin si la satisfaction est autre, elle n'est point supérieure.

C'est en ses portraits, surtout, qu'il semble que Rembrandt ait excellé.

En ce genre il est robuste et grand, il atteint au « trompe l'œil » dans l'expression et la réalité par des moyens d'art superbes; en un mot il capte

l'aspect physionomique à s'y méprendre, dans son atmosphère et sa vie.

Voyez les propres effigies du maître par lui-même : *Rembrandt* jeune et *Rembrandt* vieillard (Musée du Louvre) et vous serez sasisi de la vérité de ces traits qui parlent aux yeux, qui ont l'air de remuer, au point qu'ils chantent jusqu'à l'immortalité physique de leur auteur ! Ce n'est point le portrait de Rembrandt, c'est lui-même !

« Pour montrer au public son talent de portraitiste, Rembrandt, dit-on, ne s'avisa-t-il pas un jour, d'exposer à sa fenêtre le portrait de sa domestique ? Et cette effigie était d'une ressemblance tellement frappante que les gens de la rue et les voisins s'arrêtaient devant elle pour la saluer. Naturellement le portrait demeurait impassible ; on s'approcha et ce n'est qu'à ce moment que la supercherie fut découverte au milieu des éclats de rire. » (*L'Art en anecdotes*, du même auteur.)

On a classé la facture de Van Ryn en trois périodes caractéristiques. La première date de ses débuts, elle est scrupuleuse dans les détails et froide. *La Présentation au Temple* (1631) et la *Leçon d'anatomie du docteur Tulp* (1632), qui sont au musée de La Haye, témoignent de cette première expression. La seconde manière nous montre une facture plus large et plus indépendante en son ensemble, *Bethsabée* (Musée du Louvre), la

Suzanne au bain (La Haye) et particulièrement son plus grand tableau : *la Ronde de nuit* (1642) (Amsterdam) représentent cette période, certainement la meilleure du grand maître qui, sur ses vieux jours, nous réservait une troisième manière indiquée par *les Syndics des drapiers* (1661), *la Famille du menuisier* et le portrait de *Rembrandt* vieillard, au Louvre.

Or, il est à constater que dès que Rembrandt eut cessé de sourire au public en renonçant à sa facture aimable et plutôt fignolée des débuts, son art n'intéressa plus le commun, et il connut la misère.

Il apparaît que le chef-d'œuvre du maître *la Sortie de la compagnie du capitaine Bahning Cock* dite improprement *la Ronde de nuit*, marque en effet à la fois la débâcle financière et le point culminant de sa maîtrise.

Rembrandt avait cessé de plaire aux « bourgeois » il devait goûter leur stupide ingratitude à la façon d'un fruit amer, et ne voila-t-il point l'occasion définitive de détruire la réputation d'avarice de Van Ryn ?

S'il eût voulu gagner de l'argent, notre personnage n'avait qu'à poursuivre le genre agréable au public, tandis qu'au fur et à mesure de sa vie, jusqu'au trépas misérable, son génie affranchi de l'esprit mercantile montait au sommet de la gloire!

Au surplus, n'a-t-on point confondu l'économie forcée de l'artiste pauvre avec une honteuse thésaurisation ?

Mais passons, Rembrandt plane au-dessus des calomnies, et il va maintenant se présenter à nous comme graveur.

Écoutons d'abord Descamps à propos de la manière de graver du maitre. « Il ne calquait guère ses dessins de peur d'en refroidir l'esprit, il les dessinait de suite sur la planche (excepté les portraits).

« Il ombrait et remplissait avec la pointe ; il fouillait dans les ombres, il croisait et repassait ses hachures en tous sens autant de fois qu'il le croyait nécessaire.

« La pointe sèche lui était d'un grand secours pour donner les accords et glacer partout. »

D'autre part Joubert écrit : « Il n'imita la manière de personne, mais s'en créa une pour ainsi dire toute particulière, sans nul plan fixe en apparence, dans la disposition de ses tailles ; sa pointe semble toujours marcher incertaine, ses travaux s'établir et se montrer sans but positif et raisonné plutôt même se détruire ; les derniers coups de pointe ne paraissant être ajoutés que pour cacher ou rectifier les premières incertitudes. »

L'œuvre gravé de Van Ryn est aussi important que son œuvre peint et aussi divers. On y retrouve

les contrastes accusés de clair et d'ombre, les pareilles manifestations du caractère et de l'expression au mépris du style des précurseurs et de la convention consacrée noble.

Rembrandt est lui-même et demeure lui-même, autant merveilleux dans ses qualités qu'intéressant en ses défauts.

Quant à son habileté de graveur, elle est proverbiale ; c'est ainsi que la planche de ce maître, désignée sous le nom de paysage *à la moutarde*, dut ce qualificatif à un pari que le maître avait fait de graver ce paysage durant que le domestique de son hôte, un bourgmestre de Hollande, irait chercher la moutarde qui manquait sur la table, au moment du repas ! (On sait que l'artiste ne sortait jamais sans emporter sur lui les ingrédients nécessaires à la gravure.)

Parmi les planches célèbres de Rembrandt citons *Jésus-Christ guérissant les malades* ou *la Résurrection de Lazare*, qui arrache à G. Duplessis cette juste observation : «... sa pointe magnifique obtient de l'eau forte ce que jamais on ne l'aura cru capable de donner; cette branche de la gravure, qui semble ne convenir qu'aux motifs intimes, aux compositions exécutées du premier jet, atteint au contact du génie de Van Ryn, les sommets de l'art et lutte triomphalement avec la gravure d'histoire... »

A propos de cette belle estampe connue sous le nom de *Pièce aux cent florins*, voici l'histoire de son surnom.

Selon les uns, on la nomma ainsi tout simplement parce que, du vivant même de l'auteur, elle se vendait ce prix-là en Hollande; selon les autres, parce que, certain jour, un marchand venant de Rome proposa à l'artiste quelques estampes de Marc-Antoine auxquelles il mit le prix de cent florins. Rembrandt offrit en paiement de ces estampes sa gravure, que le marchand accepta, soit qu'il voulût obliger l'artiste, soit qu'il estimât qu'il ne perdait pas au change. Depuis, les bonnes épreuves de cette estampe ont souvent atteint et dépassé dans les ventes le taux primitif. Par exemple, en 1754, on en vendit une 150 florins; en 1809, 41 livres sterling ou 801 francs; en 1835, 163 livres ou 4.875 francs; en 1859, 3.690 francs etc...

Il est à remarquer que tout comme les grands maîtres de la gravure, Rembrandt ne pratiqua jamais que la gravure *originale*, c'est-à-dire qu'il n'interpréta jamais que son œuvre propre, ayant ainsi seulement acquis le droit d'augmenter l'effet de ses compositions, de corriger son dessin, d'appuyer ici et là sur quelque caractère ou sentiment, bref de donner le plus de beauté possible à son œuvre au cours de l'opération secondaire du burin et de la morsure.

Nous touchons maintenant à la fin de notre sujet, Rembrandt Van Ryn va mourir, nous avons dit dans quelle détresse et fait en quelque sorte justice du soupçon d'avarice que propagèrent à plaisir la légende et les anecdotes.

Nous avous conté aussi, les causes de cette triste fin auxquelles viennent s'ajouter, *post mortem*, de fâcheuses surprises.

C'est ainsi que l'on s'étonne que les collections d'art de Rembrandt qui avaient absorbé en partie sa fortune, n'aient pu permettre à sa troisième femme (?) Catherine von Wijck, d'offrir à son époux de somptueuses funérailles...

Mais hélas! cette magnifique collection fut vendue à vil prix, à cause de la misère extrême qui affligeait la Hollande dont deux mille maisons alors dit-on, étaient vides, par suite des événements politiques qui avaient ruiné le pays!

Aussi bien tout s'enchaîne, et il ne messied point de voir Rembrandt van Ryn s'en aller au tombeau (1669) dans le clair obscur de la gloire, ignoré de ses contemporains, dans l'entêtement du génie qui devait plus tard marquer son triomphe!

Rembrandt, pour qui l'originalité était si précieuse qu'il obligeait ses élèves à travailler en cellules, afin que leurs qualités natives ne fussent point altérées au contact de l'enseignement en commun!

NICOLAS POUSSIN

L'admiration de l'antique a contraint les artistes de tout temps à un idéal indispensable à l'art. La tradition du Beau, cependant, n'est transmissible qu'à condition de ne pas détruire l'originalité que chaque génération porte en elle, à son insu même, dans l'acceptation différente des mœurs et de la mode.

En admettant donc que l'antique soit la religion de l'art, tout comme la Bible est celle de Dieu, il faut résister à son dogme, sinon à sa vénération, et il semble que beaucoup de grands artistes ont été victimes de leur foi rétrograde.

Ainsi Poussin se présente-t-il à nos yeux comme le maître de la peinture classique, sans guère d'originalité, en dehors d'un esprit d'adaptation supérieure.

Or cette qualité d'adaptation prouve une ingéniosité qu'il eût été préférable de voir éclore sous forme d'originalité; mais l'idéal classique s'y opposa.

Poussin fut convaincu du monde antique au

point qu'il y fit entrer toutes ses œuvres, au point qu'il façonna son cerveau suivant ce moule. Pour Poussin, la Beauté et la Nature ne devaient être qu'antiques, tant et si bien que les fenêtres de son atelier donnèrent invariablement sur la Grèce ou sur l'Italie.

Nous verrons David partager cette admiration obsédante, mais néanmoins avec des échappées d'originalité somptueuse, nous verrons Ingres se détacher insensiblement du style héroïque au profit de la vérité superbe, mais jamais nous ne verrons le Poussin être lui-même.

Est-ce à dire que le maître des Andelys n'ait point de génie? Que non pas, mais son génie est esclave et laborieux; il déborde d'un convenu si parfait qu'il touche à l'idéal, il témoigne d'une pensée tellement haute que l'on ne peut que s'incliner devant sa conviction, malgré souvent qu'elle ne persuade pas.

Cet art, d'ailleurs, est d'un froid enthousiasme, d'un lyrisme sans entrain et d'une désuétude rare, parce que son mouvement, déjà inspiré de l'antique, c'est-à-dire déjà suranné, a vieilli encore singulièrement en arrivant jusqu'à nous. Si jamais le geste vrai ne date, le geste artificiel pompeux, théâtral n'a qu'un temps.

Les personnages des anciens classiques jouent la tragédie. mais ils n'expriment point des senti-

ments proches des nôtres, ils sont « pompiers »; leur grandiloquence ne saurait nous émouvoir si nous ne nous reportons à l'esprit d'un temps.

Mais n'empiétons point sur David à qui ce dernier reproche s'adresse particulièrement, et David serait plus coupable que son devancier d'avoir été *pompier*, s'il ne se fût souvent triomphalement affranchi de sa morgue et s'il n'avait eu le mérite d'avoir réagi contre le maniérisme du XVIIIe siècle.

Bref, pour en revenir au Poussin, il faut célébrer en lui particulièrement la grandeur. C'est par la grandeur qu'il nous en impose, et par la majesté de sa vision ennoblie.

Ne lui demandez pas de représenter des hommes, il ne sait peindre que des héros, et ces héros, dans l'Histoire, aspireront au symbole et à l'allégorie, de crainte qu'ils ne touchent terre.

Lorsqu'il eut achevé son *Martyre de saint François-Xavier*, les Jésuites qui lui avaient commandé cette œuvre, déclarèrent que le Christ avait plus l'air d'un Jupiter tonnant que d'un Dieu de miséricorde, et jamais le Poussin ne voulut accepter cette critique très juste, parce qu'il eût considéré comme une profanation de prêter au Rédempteur des traits semblables aux siens.

D'ailleurs la parodie et la caricature n'étaient pas naguère du goût de tous les bons esprits. Ainsi, lorsque Scarron envoya respectueusement à



LES BERGERS D'ARCADIE, par POUSSIN.

Nicolas Poussin son *Énéide* bouffonne, on dit que le grand peintre en fut très froissé et renvoya le livre au pauvre poète avec une réponse sévère. En revanche, Racine ne dédaignait pas de sourire aux travestissements des personnages de son cher Virgile, et Boileau disait un jour au fils de Racine : « Votre père avait quelquefois la faiblesse de lire Scarron et d'en rire, mais il se cachait bien de moi pour en rire. »

C'est Poussin qui a créé le paysage historique, image du paradis terrestre et non copie de la nature telle qu'elle se présente, toujours pour ce besoin singulier d'exagération, d'amplification, marque d'un dédain critiquable pour les propres chefs-d'œuvre de la vie.

On a comparé Poussin à Raphaël, quel écart dans le style pourtant, quelle différence d'imagination entre les deux essors ! Aussi bien Raphaël était de son temps et Poussin ne fut jamais du sien. Sanzio copia la nature en poussant à la vérité du mieux qu'il put et le maître des Andelys n'a pas accentué cette vérité, il l'a au contraire retardée.

Entre la sublime naïveté des primitifs et notre savoir photographique extraordinaire actuel mais sans guère d'idéal, il y a une marge pour l'expression idéale par le *choix* seul de la nature vraie ; au temps de Poussin malheureusement, on eut peur

d'aller de l'avant et l'on ressassa les chefs-d'œuvre passés.

De telle sorte que Poussin n'est qu'un merveilleux « résumeur » du génie antérieur, et cela peut suffire à la gloire du « père de l'école française ». Mettons encore « qu'il a vécu en Arcadie (*Et ego in Arcadia!*), dans une Arcadie qu'il a lui-même créée » — suivant la formule usitée, et bornons-nous à admirer, en somme, un artiste dans le décor de ses rêves.

Nicolas Poussin naquit aux Andelys, en 1594. Il fut élève tout d'abord, dans cette ville, de Quentin Varin; mais il ne devait point demeurer longtemps chez ce maître à la suite de dissentiments qui l'obligèrent à fuir la maison paternelle.

La famille du jeune homme s'est appauvrie au service des rois, elle en a gardé quelque aigreur; aussi les commencements de l'artiste sont-ils difficiles et pénibles, sans cesse contrariés par l'expérience implacable.

Néanmoins Nicolas ne veut point entendre les sages avis des siens, d'autant que Varin ne lui a pas dissimulé quel espoir il fonde sur son avenir et, Georges Lallemant comme Ferdinand Elle ne peuvent que confirmer au jeune homme qui est venu leur demander leurs conseils à Paris, l'heureux augure du premier maître.

Mais ces éducateurs médiocres n'ont point sur

leur disciple l'autorité nécessaire, leur vol n'est point haut, et il semble à Poussin que l'art doit avoir un essor supérieur, aussi ses yeux sont-ils tournés bientôt vers l'Italie, patrie de Raphaël et de Jules Romain.

Ces deux maîtres, en effet, viennent de lui être révélés par le hasard : un gentilhomme du Poitou de ses amis, lui a fait connaître un mathématicien du roi, Courtois, dont la collection admirable de dessins de Sanzio et de Romain, notamment, porte en elle tous les enseignements de l'idéal.

Et le Poussin songe qu'un coin seul de voile céleste vient d'être soulevé à ses yeux, qu'il n'a point de cesse de soulever tout entier.

Il ira, à Rome, voir les maîtres chez eux.

A cet instant, notre héros dut apercevoir cependant l'œuvre entier de ces génies avec cette même intuition singulière qui lui fit évoquer plus tard une Grèce, une Judée qu'il n'avait jamais vues !

Aussi bien cette vision imparfaite à côté de la réalité attise sa convoitise déjà entamée et, lorsque, par deux fois il essaye de s'acheminer vers Rome, l'infortune et la maladie l'arrêtent en route.

C'est d'abord la lutte pour la vie qui l'amène chez la mère de son protecteur-ami, le jeune seigneur poitevin. Là il espère en même temps que subsister, économiser en vue du voyage rêvé ; mais,

la dame ignorante veut employer ce génie à des occupations domestiques, d'où fuite éperdue et retour de l'artiste aux Andelys, où ses parents ont pitié de sa détresse.

Même il faut croire qu'à ce moment les travaux viennent en aide aux aspirations de l'infortuné puisque nous le voyons bientôt partir pour Rome. Projet qui échoue hélas à Florence et ramène fort heureusement en France, notre voyageur.

En effet, la Providence va sourire à l'artiste sous les traits de Philippe de Champagne et de Marini rencontrés au collège de Laon où il loge. Marini, poète clinquant de l'*Adonis*, exerça sur Poussin une influence décisive, parce que tout est dans tout lorsqu'on sait l'y trouver ; la preuve en est que les merveilleux dessins de l'artiste pour l'œuvre de Marini dépassent le texte évocateur, bien qu'ils soient nés de lui.

Philippe de Champagne, d'autre part, prodigue ses conseils à Poussin et plus tard, c'est lui qui signalera son ami à Duchesne, directeur des travaux qui s'exécuteront au Luxembourg, par ordre de Marie de Médicis.

Et Philippe de Champagne partage la fortune de Marini ; il n'a été qu'un initiateur, le voici à son tour dépassé par la science et la grandeur de son disciple, que nous n'allons point voir encore



GILLES, par A. WATTEAU.
(*Musée du Louvre.*)

partir pour Rome, retardé qu'il est à Paris d'abord par la maladie et ensuite par la promesse qu'il avait faite à la communauté des Orfèvres, de peindre pour elle une *Mort de la Vierge*.

Bref, sur la recommandation de Marini mourant, le cardinal Barberini accueille chaleureusement le Poussin à Rome en 1624, l'abandonnant presqu'aussitôt à la misère et à la solitude, par suite d'une légation impérieuse à l'étranger.

Mais, fort heureusement, l'Algarde et le sculpteur Duquesnoy vont chercher le génie dans la peine pour l'associer à leurs études ; ils le rencontrent errant dans la campagne de Rome, se consolant de l'adversité en l'amour de cette nature où flotte comme un souvenir des Césars enfuis.

Pour vivre, Poussin moule des antiques avec Duquesnoy et, lorsqu'il a gagné son pain, il rêve le soir devant des pierres, devant des brins de mousse qu'il a ramassés sur son chemin et remportés dans son mouchoir.

« Je n'ai rien négligé », répondra-t-il plus tard à son admirateur qui lui demandait le secret de son art.

Il s'emploie à tant d'autres besognes encore, ce grand maître, que, sous prétexte de subsister afin que son idéal ne succombe, il risque la mort.

Aussi, bien une fois encore le destin veillait sur l'avenir de celui qui nous occupe ; nous le voyons

assidûment soigné dans la famille de Jacques Dughet, et il revient à la vie en naissant à l'amour que la reconnaissance lui révèle : il épouse, en 1629, la fille de son hôte !

Quelque temps après, Poussin rendait publiquement justice à la *Communion de Saint-Jérôme*, s'attirant ainsi, à son tour, la gratitude du Dominiquin oublié et mourant.

Simple échange de génie à génie dont la gloire devait tenir compte au Poussin ressuscité à la fois devant l'Art et devant l'Amour de Anna-Maria, son épouse. Le voici établi sur le Pincio où débute la série de ses chefs-d'œuvre.

C'est pour le cardinal Barberini, son protecteur, qu'il peint la *Mort de Germanicus* et la *Prise de Jérusalem* (Musée du Louvre), l'*Enlèvement des Sabines* pour le cardinal Omodei (dont une réplique est au Louvre), et les tableaux des *Sacrements* pour le chevalier del Pozzo. Ces derniers tableaux, en lesquels apparaissent enfin, lumineusement, le goût attique de leur auteur.

Quelle admirable reconnaissance que celle de ce maître, maintenant heureux, adulé, tout à ses bienfaiteurs, auxquels il distribue sereinement la manne de sa gloire.

L'écho de cette gloire vint cependant aux oreilles de Louis XIII, grâce au peintre Jacques Stella qui, dans un voyage à Paris, s'en fit l'interprète



L'ENLÈVEMENT DES SABINES, par POUSSIN.

(*Musée du Louvre.*)

auprès de M. de Chanteloup, maître d'hôtel du roi.

La première commande royale fut une *Manne* (Louvre), que Poussin n'exécuta cependant qu'après deux autres tableaux : *Camille renvoyant les enfants des Falisques* (même musée) pour La Vrillière, secrétaire d'Etat et le *Frappement du rocher* pour Gillier.

Une autre commande de Stella, *Armide et Renaud*, décide enfin le cardinal de Richelieu à dépêcher au Poussin le secrétaire d'Etat, des Noyers, porteur d'une lettre du roi, pour qu'il voulût bien venir en France.

La réponse du maître fut l'envoi de ses *Bacchanales* et de *saint Jean baptisant le peuple* (Musée du Louvre), réponse tellement brillante qu'elle amena M. de Chanteloup à Rome avec ordre de ne revenir à Paris qu'accompagné du célèbre peintre. Le célèbre peintre ne céda qu'aux instances de l'ambassadeur et, s'il n'eût estimé qu'il devait à sa patrie la consécration de son génie, le pressentiment de sa quiétude troublée l'aurait retenu au milieu de ses premiers admirateurs, au sein de la légende calme que sa propre simplicité affectionnait.

Le Poussin, à son arrivée en France (1640), est logé au Louvre et embrassé par le cardinal ; c'est à Saint-Germain ensuite que Louis XIII accueille le maître.

Voici maintenant l'énumération des œuvres magistrales avec lesquelles le grand artiste paye sa bienvenue.

Il inaugura ses largesses d'abord par une *Cène* commandée par le roi pour l'église de Saint-Germain, ensuite ce furent *le Miracle de saint François-Xavier*, *la Vérité enlevée et soustraite à l'Envie et à la Calomnie par le Temps* (Louvre), *le Ravissement de saint Paul*, et une seconde série des *Sept Sacrements* que M. de Chanteloup eut le mauvais goût de déclarer inférieure à la précédente, malgré l'indignation de leur auteur.

Par dilettantisme, Poussin tint ensuite à nous révéler dans *la Mort de Sophie*, *la Femme adultère*, *les Aveugles de Jéricho* et *Rébecca*, les divers modes de son talent, du plaisant au sévère en passant par l'émouvant, tandis qu'il touchait à l'expression historique dans les *Obsèques* et *Cendres de Phocion* et à la mythologie et à la fantaisie dans *Polyphème appelant Galatée au son de la flûte*, *Pyrame et Thisbé*, *Orphée*, *les Bergers d'Arcadie*, etc.

Sans compter que toutes ces belles scènes se passaient dans un paysage singulièrement idéal, riant ou désolé, suivant le caractère et le sentiment de la composition

Ainsi se réalisait l'effort de pensée multiple de leur auteur dont le triomphe ne fit que croître,

non sans pourtant que la jalousie des Feuquières, des Simon Vouet, des Lemercier ne s'attachât à ralentir l'enthousiasme de ce génie souvent assujetti d'ailleurs, contre son gré, à des dessins de cartons pour tapisseries, voire à des fers de reliures.

Tant et si bien que, lassé des caprices de ses admirateurs autant que des hostilités pénibles de ses rivaux, ouvertement déchaînées lors de la décoration de la grande galerie du Louvre, Poussin préféra céder à la cabale.

Il ne tarda pas à solliciter la permission d'aller chercher sa femme malade à Rome pour la ramener à Paris, simple prétexte pour retourner à la sérénité de sa petite maison du monte Pincio, qu'il regrette amèrement d'avoir quittée. Aussi bien, fort heureusement pour ses promesses et sa parole donnée, la mort de Louis XIII et du cardinal le libèrent de tout engagement.

Le voici délivré désormais de la Cour et de ses sujétions, tandis qu'il savoure en paix la vengeance à l'égard de ses ennemis qui, en admirant *le Triomphe de la Vérité*, sa dernière œuvre exécutée en France, mesurent toute l'étendue de leurs calomnies et pèsent tout le poids de leurs injures.

De même que le Poussin avait été reconnaissant vis-à-vis de ses protecteurs en leur faisant des

chefs-d'œuvre, il convertit par des chefs-d'œuvre ses plus acharnés détracteurs, quoique en réalité Poussin ne fut réellement compris que de lui-même! Lassé de défendre pied à pied ses créations, le génie n'avait plus qu'à espérer en la justice de l'immortalité, qui est la foi des vrais artistes et le prix de leurs déboires terrestres.

Son dernier effort vers la Beauté se résume en ce beau *Déluge* qui est au Louvre, d'une irréalité extraordinaire, selon la façon coutumière au traducteur de l'idéal ennobli.

Et tout son œuvre est gris de sa mélancolie propre, toujours égaré dans ses rêveries qui lui cachent la nature vraie dans un brouillard intellectuel; Poussin est un visionnaire plutôt qu'un peintre; il eut davantage le sentiment de la nature que son amour, à moins qu'il n'ait point eu besoin de voir la nature pour l'aimer, tant il en avait le pressentiment. Les siècles d'art diffèrent en leur mode d'inspiration et de représentation.

Célébrons enfin le dessin souple et correct de notre personnage, autant que son souci de vérité dans les costumes et les architectures dont il meubla la convention délicate de ses paysages, avant de noter sa mort, qui a lieu à Rome en 1665.

CLAUDE GELÉE (dit LE LORRAIN)

Lorsqu'on examine un tableau de Cl. Gelée, on est frappé de la conscience et de l'expression qui dominent un sentiment de nature irréel, la volonté d'établir une nature cérébrale à côté de la vérité.

Car cet artiste n'a point cherché à copier vrai, il n'eût osé le faire; cela n'était point artistique alors de recevoir directement l'impression de la vie, on devait la transposer selon l'acceptation classique, la styliser enfin.

Les siècles ont des acceptations différentes de l'art qui toutes sont belles entre elles, pourvu que la conviction les pénètre, et c'est en se plaçant par la pensée à l'époque ou chacune de ces convictions s'exprima que l'on peut équitablement les juger.

Aussi bien le paysage de Cl. Gelée est ravissant à sa manière parce qu'il est le reflet superbe d'un amour de la nature, la réalisation pieuse d'une émotion qui, pour n'être plus « à la mode », n'en demeure pas moins admirable.

Evidemment cela nous change de la photo-

graphie, notre objectif est autre aujourd'hui, nous sommes illusionnés plus parfaitement par les paysages modernes, si toutefois nous n'avons jamais été si charmé par ces visions rétroactives, au point qu'elles semblent être des visions de l'au-delà !

Rétroactives ces visions, parce qu'elles sont ramenées à un factice arrangement, en leur lumière calme, en leur décor « d'opéra comique », mais rétroactives à la façon des visages vénérables que l'on aime, encadrés de cheveux blancs.

Voilà la *Vue d'un port*, effet de soleil levant peint à Rome, effet de soleil, si peu, depuis que notre palette est devenue plus lumineuse!

Et pourtant, en isolant sa pensée, en l'arrachant à la comparaison du peintre moderne qui peint avec du vrai soleil, parce qu'il a profité de l'invention et de l'expérience précédentes, on mesure toute l'intensité d'une œuvre comme celle de Cl. Gelée. D'abord, à côté de nos « pochades » actuelles, de nos « impressions » et autres « tranches de vie » enlevées hâtivement et habilement, un tableau véritable mérite qu'on s'y arrête.

Un tableau de Gelée est un tout. Sa composition a été réfléchie et sa pensée est close en cette composition au point d'en être inséparable.

« Claude Gelée, dit le Lorrain, en Italie, se promenait pendant des journées entières dans les

campagnes ou sur les rivages de la mer. Il ne dessinait point, il ne parlait point; il regardait. De retour à son atelier, il prenait sa palette et faisait apparaître comme par enchantement sur sa toile le tableau que, dans ses silencieuses contemplations, il avait peint au fond de son âme. Et certains biographes de s'écrier avec un naïf étonnement : « Que Claude ne peignait point d'après nature! »

On sent qu'avant de fixer sur la toile son sujet, l'artiste a choisi parmi un grand nombre de « motifs » en vue d'un tableau où l'œil et l'âme auront satisfaction. Si le paysagiste moderne « expédie » un coin de nature qu'il a devant lui, s'il délaye en l'agrandissant un « bout » d'esquisse, le paysagiste de naguère procédait par la mode contraire; il accumulait sur une petite toile tout un ensemble, tout un intérêt général et compact; concentrant en somme ses efforts en un *tableau* dont l'idée et l'étude seules étaient grandes.

De telle sorte que l'on « s'amuse » exceptionnellement devant ces œuvres où tout joue un rôle, où tout *est fait* avec une foi supérieure. Le paysage moderne, si grand soit-il, est jugé en un clin d'œil, on *y est* mais on ne s'y fixe point, rien à dire relativement à la virtuosité de cette évocation picturale, dont le sentiment n'est qu'instantané comme l'effet fugitif qu'il saisit.

Tandis que le *vieux* paysage se réclame, au contraire, de l'esprit attentif par la condensation d'un effet posément écrit, patiemment résumé dans le calme d'une vie immortelle.

On ne peut dire que cela est faux, non, cet air vieillot correspond au sourire de la nature à cette époque ; elle était ainsi qu'on nous la montre, c'est nous qui nous trompons en ne la voyant plus de même, la voici enfin selon l'esprit du temps.

Certes cela n'est point une photographie ; mais nous y gagnons ; la besogne du paysagiste d'alors ignorait la simplification mécanique du cliché ; elle était cette besogne, singulièrement plus artistique et méritoire.

Et puis l'idéal de ces visions complètes s'exaltait au contact de cette beauté sans critérium, toujours inférieure à la nature, malgré qu'elles débordent de magnificence.

Et puis la clarté paisible et douce où baignent ces pages demeure harmonieuse malgré que leur gamme soit calme ; ainsi se trouve satisfaite la loi des valeurs qu'il nous suffit d'envisager à quelques degrés au-dessous de notre virulence moderne.

Reste l'éloquence de la facture qui, saisissante de nos jours, est extraordinaire de foi aux siècles passés.

Ainsi recueillons-nous double agrément à cette diversité. Ici nous sommes excessivement francs, là nous essayons admirablement de l'être.

Laquelle des deux expressions a raison ? Toutes deux, bien que le charme appartienne plutôt à la bonne intention lointaine, puisque le respect est dû d'abord aux vieillards et surtout, étant donné que la victoire avec des armes rudimentaires est plus glorieuse.

Si l'on copie un Claude Gelée, la « cuisine » du peintre stupéfie, et la vénération croît encore à l'égard de ce sublime essayeur dont les chefs-d'œuvre, malgré certains progrès dans l'exactitude encouragée par des audaces de palette, peuvent regarder fièrement les nôtres.

Les moyens de Claude sont superbes, ils sont différents des nôtres parce qu'ils ne visent point au même but, et il est bien évident que si ce peintre revenait sur terre, il considérerait notre progrès comme un blasphème.

La mode au temps passé était de caresser la nature, la nôtre est de la violenter. Les paysages de Claude dorment, les nôtres vibrent ; au résumé, les deux visions, différant d'idéal, ne sauraient être comparées, et nous ne cesserons de le répéter, voilà le mérite essentiel des chefs-d'œuvre.

Claude Gelée dit le Lorrain, peintre et graveur

français, naquit au château de Chamagne près de Mirecourt, en 1600.

L'histoire nous montre le jeune homme passant littéralement pour idiot, à ses débuts, dans une famille pauvre où l'on comptait cinq enfants. Orphelin à l'âge de douze ans, le voici ensuite recueilli par son frère aîné qui est établi graveur sur bois à Fribourg et chez lequel il dessine des ornements.

Mais le métier de graveur ne dut guère frapper l'intellect endormi de Claude, puisque nous ne tardons pas à le voir partir à Rome où un de ses parents, marchand de dentelles, l'emmène, sans doute pour tâter de ses aptitudes au commerce, puisque l'art, même sous la forme réduite de l'interprétation, ne le séduisait pas.

Rome devait être le coup de foudre de la révélation pour ce génie dans les limbes. Aussi bien la ville que tant de chefs-d'œuvre ensoleillent, en éclairant soudain ce cerveau obtus joua le rôle de la fée que nos jeunes imaginations attendaient toujours naguère, au coin du passage affligeant de quelque conte.

Michel-Ange, Raphaël produisirent donc le choc merveilleux d'où jaillit l'étincelle divine de l'inspiration, et dès lors Claude Gelée voulut être un peintre. Pour cela, il convertit ses conceptions bornées d'autrefois en une volonté de fer, qu'il

employa durant quatre années, à copier de son mieux les œuvres magnifiques des maîtres.

Malheureusement le marchand de dentelles ne fut guère convaincu de la flamme de son parent, et sans doute lui conseilla-t-il d'aller à Naples consulter Geoffroy Wals sur la qualité de ses dons.

Geoffroy Wals n'a guère laissé de traces dans le livre de l'Art ; il compta peut-être parmi les meilleurs professeurs de Naples ; cela est la manière du génie de ceux qui n'en possèdent pas, puisque les génies sont réputés pour être de détestables éducateurs.

Bref, notre artiste demeura chez Wals pendant deux ans, abandonné par son parent à son art et à sa détresse, l'un faisant supporter l'autre, jusqu'à ce qu'enfin, terrassé par l'infortune persistante, il se voit contraint de se réfugier à Rome dans la domesticité !

Voici donc Claude Gelée revêtu du tablier et maniant le balai en guise de pinceau ; il est vrai que son maître est le vieux peintre Agostino Tassi, qui le traite comme son élève aussitôt qu'il a reconnu chez lui les marques indubitables du don.

Il faut croire d'ailleurs que l'artiste a fait ses preuves dès qu'il retourne à Rome en 1625. Ce contemplatif, cet observateur, pouvait bien se passer de maîtres, puisqu'il ne semble jamais en

avoir eu, et nous supposons des progrès rapides chez cet isolé traqué par la faim et éperonné par son idéal.

Nous le voyons à Venise et en Allemagne ; les voyages, alors, sont très coûteux et cette fois, Claude Gelée s'affirme riche au moins en talent par deux admirables études à Munich.

Notons enfin le passage de l'artiste au lieu de sa naissance, à ce dérisoire château de Chamagne où il revit son enfance misérable, ce château qui seulement maintenant mérite son appellation pompeuse, grâce au faste du génie qui l'auréole.

Mais, après ce pèlerinage, la vogue du jeune maître l'appelle à Nancy, où il travaille sans relâche une couple d'années avant de retourner à Rome en 1627.

A Rome, rencontre du Poussin. Une amitié fervente unit aussitôt les deux hommes à la façon de deux rêves qui se fondent. Claude voit son inspiration colorée par celle du Poussin dont la culture littéraire lui est si favorable, et Poussin fortifie son amour de l'idéal auprès des confidences du grand paysagiste.

De longues causeries s'établissent entre eux devant la nature, qui ne cessent que lorsque les ténèbres les ont enveloppés. Et il naît de ces entretiens les meilleures pages à la fois du Poussin et de Claude Gelée.



ULYSSE REMET CHRYSÉIS A SON PÈRE, par CLAUDE GELÉE.
dit LE LORRAIN.
(*Musée du Louvre.*)

C'est à cette époque que le roi d'Espagne commande au Lorrain les huit paysages et marines qui sont l'un des plus beaux atours du Musée de Madrid. Chefs-d'œuvre dont leur auteur sent tellement le prix qu'il veut en garder le souvenir, en les croquant dans son précieux *Livre d'invention* ou *Livre de vérité*, où déjà figuraient ses principales toiles.

Gageons qu'en guise de signet, le maître dut placer à l'endroit où ces dernières œuvres se rangeaient, une fleur cueillie par le Poussin, car voici que la gloire de Claude Gelée ne fait que s'accroître à l'ombre de son illustre confrère, au point de l'égaler !

Le voici riche, chargé d'honneurs ; désormais l'énumération des œuvres de notre héros suffit à défaut de renseignements sur sa marche triomphale dans la vie. C'est, au Louvre : la *Vue du Campo Vaccino*, la *Vue d'un port*, la *Fête villageoise*, un *Port de mer au soleil couchant*, l'admirable *Débarquement de Cléopâtre à Tarse*, le *Gué*, *David sacré roi par Samuel*, etc., etc. sans compter, parmi tant d'autres toiles figurant à Rome, un *Moulin* qui est l'un des plus purs joyaux du Palais Borghèse.

Comme graveur, Gelée a laissé un très grand nombre d'eaux-fortes où dominent toujours ses excellentes qualités de précision et de sentiment.

Dans ce genre, l'artiste signa une vue du Forum fort intéressante, et le plus étonnant de ses dessins, qui date de 1682, représente une scène de l'*Enéide*.

Si Claude n'eut pas d'élèves, ses imitateurs sont légion. Tous les maîtres français du XVIIIe siècle et les plus notables illustrations de l'école anglaise, empruntèrent à la suavité, à la jeunesse et à la candeur de cet art, qui se défendit avec une rare originalité, contre le naturalisme propre à l'école hollandaise.

En dernier lieu, non sans avoir au préalable enregistré la mort du célèbre paysagiste à Rome en 1682, nous avouons ne pas insister sur la légende contestée d'ailleurs, de Claude Gelée « pauvre garçon dépourvu de toute intelligence », à ses débuts.

Nous nous abstînmes, au reste, de montrer l'enfant génial en apprentissage chez un pâtissier, sous prétexte qu'il ne pouvait rien apprendre à l'école...

S'il ne nous apparaît point vraisemblable davantage que la vocation d'un tel peintre se fût révélée tout à coup et « qu'il ait ainsi réuni à un admirable talent une incapacité notoire », il ne nous déplaît point cependant d'évoquer le génie déjouant les présages; il y a tant de précocités qui échouèrent au port !

A ce propos, il nous souvient qu'un sculpteur

moderne chargé d'exécuter la statue de Claude Gelée : *le Raphaël du paysage*, pria un jour A. Falguière de venir voir sa maquette.

Le célèbre statuaire se rendit à l'invitation de son confrère, et il s'étonna tout d'abord de la dimension exagérée des pieds du personnage représenté. A cette observation, l'auteur de la maquette répondit qu'il avait voulu exprimer ainsi l'intelligence fruste du grand paysagiste. « Claude Gelée était un ignorant... » Et Falguière de répliquer finement : « Claude Gelée, un ignorant ? Ah ! je ne l'aurais jamais cru, *on ne le dirait pas.* »

WATTEAU

Avec Watteau, nous quittons l'austère représentation qui sied conventionnellement aux maîtres.

Car, si l'Art ne vit que de grandeur, nous savons qu'il ne faut point confondre la grandeur avec l'ennui et l'ennui avec le beau. Or notre snobisme déteste la peinture de genre parce qu'il ne la comprend pas en dehors de la mode actuellement : « au XVIIIe siècle » !

Watteau est à la mode, vive Watteau! On se décide alors à apprécier un génie dont la grandeur est seulement moins prétentieuse que celles de l'histoire et de la mythologie entre les mains de pontifes sans esprit au bon sens du mot, sans originalité autre que de démarquer habilement les classiques.

A-t-on assez clamé contre ces petits maîtres merveilleux nés sur les cendres de la routine et du ressassement ! Et avec quel soupir de satisfaction accueillit-on David qui les écrasa !

Incroyable injustice des écoles opposées entre elles par plaisir de haine, par orgueil et jalousie,

par manie des comparaisons, au profit des mornes continuateurs suivant l'ornière, à la remorque du vrai génie !

Ah ! les classiques traditionnels ! Ceux-là même qui, sans avoir l'excuse de Ingres que E. Delacroix vénérait, conspuèrent Delacroix !

Ah ! cette queue de disciples se déroulant dans l'ombre d'une gloire et n'en admettant point de nouvelle, à la façon des vieux grognards de Napoléon qui croyaient que le génie militaire était mort en la personne du « Petit tondu » !

Que penser de tous ces « retardeurs » de gloire, de tous ces vieillards qui nient la jeunesse des autres quand ils ont oublié la leur ! de tous ces vieillards qui s'imaginent que le monde finira avec eux et leur opinion, alors que la roue tourne des aspirations et des goûts, condamnant demain ce qu'elle admirait hier et réciproquement !

Et ne voyez-vous pas éclore sur des détritus une jolie fleur ? Et puis une autre ? Et puis une autre encore ? C'est Watteau, c'est Greuze, c'est Boucher, c'est Pater, c'est Lancret qu'elles se nomment ces fleurs, dont la vogue aujourd'hui se pare parce que l'on « est au XVIIIe siècle » !

Quelques minutes d'entr'acte après la pièce sévère ne sont point faites pour nous déplaire, et il faut savoir gré de nous distraire aussi merveilleusement, à ces petits maîtres qui vont nous

amuser au point que nous remettrons à une autre heure, l'audition de la « pièce sévère » qu'ils nous feront oublier d'aller voir...

Mais pardon ! Watteau fut membre de l'Institut et il compte parmi les plus grands peintres français ; ce petit maître est un grand maître... sa peinture de genre est de la « grande peinture ». Comme on se trompe !

Aussi bien nous célébrerons notre héros sans plus tarder. Jean-Antoine Watteau naquit à Valenciennes (Nord), en 1684.

Le traducteur de la joie, de l'élégance et du luxe, était le fils d'un maître couvreur attaché au service de cette ville, et l'Histoire nous le montre dans un logis triste et plutôt misérable, en train de dessiner précocement, des « bonshommes ».

On imagine l'étonnement de ce brave homme de père à la vue de cette singulière manie du dessin à laquelle il ne comprend qu'une seule chose, c'est que son fils ne se prépare guère ainsi à le suivre sur les toits.

Et de fait l'idéal de l'enfant ne se bornait point à la hauteur d'un toit !

Où eut-il la vision de ces sourires et de ces satins qu'il illustra ? Ce n'est point dans l'atelier du Valenciennois Gérin, dont le nom ne nous dit rien, c'est encore moins dans l'existence misérable où son génie naissant va ensuite se traîner à Paris.

Et pourtant la tentation de la Capitale où la vie s'anime, en comparaison avec la morne province, est déjà un pas vers l'excitation cérébrale que cet esprit éveillé recherchait comme plus propice à l'essor de son génie.

Donc, lorsque le jeune Jean-Antoine voulut quitter Valenciennes pour la Ville-Lumière, son père ne dut guère s'y opposer ; il avait pris son parti de l'entêtement filial à lui désobéir. Et il alla sans doute « au diable », suivant le juron paternel.

Car c'est bien au diable qu'il a affaire en arrivant à Paris, avant d'atterrir à la gloire sur ses ailes dorées !

Gérin, le premier maître de Watteau, l'avait initié peut-être aux principes du dessin et de la peinture, juste assez pour s'employer aux copies vulgaires, aux enseignes et autres infimes besognes « artistiques » que les marchands du pont Notre-Dame lui demandèrent ; mais on vivait mal d'un tel labeur, intellectuellement et physiquement.

Fort heureusement pour notre futur grand homme, Claude Gillot vint à son aide, le prenant d'abord comme élève, puis comme collaborateur.

Les estampes burlesques de Gillot, ses scènes de comique vrai, ses décorations pour l'Opéra, furent sans doute une révélation décisive pour

Watteau. Il avait enfin trouvé la direction de son esprit dans ces costumes brillants aussi, que dessinait ce nouveau maître fantaisiste et si français de goût, dont les conversations galantes possédaient une fraîcheur et un attrait si communicatifs.

Au reste, ces dernières évocations gracieuses, faiblement exécutées par Claude Gillot mais si délicatement pensées, inspirèrent certainement à Watteau sa spécialité somptueuse et, pour ne pas contredire à la coutume, l'élève dépassa bientôt le maître dans ses expressions seulement indicatives.

Un hasard singulier conduit ensuite notre artiste chez un autre Claude, Claude (III) Audran, de la famille des Audran qui ne comprenait pas moins de quatorze membres, graveurs, peintres, sculpteurs ou tapissiers.

Chez ce peintre de grotesques et d'ornements, où précisément il pouvait poursuivre au moins ses études de décorateur, Watteau progresse encore, accordant davantage à la distinction que ce nouveau maître, prenant goût d'autant à la délicatesse que Audran s'en éloignait.

Et nous le voyons maintenant, prêtant la grâce de son coloris, le fin amusement de ses compositions élégamment dessinées, au décor des appartements, à l'ornementation des panneaux.

C'est tout un sourire inédit que ces débuts présagent, bien qu'ils ne soient guère considérés encore ni même largement rétribués, si l'on en juge par le modeste emploi de *concierge* que notre artiste occupe par la suite, vers 1708.

Il est vrai que le *concierge* du palais du Luxembourg n'est autre que le conservateur, titre certainement d'une valeur moindre que celle que nous lui accordons de nos jours mais songez que ce conservateur-concierge n'a que vingt-quatre ans !

Bref, la quiétude de cet emploi permet à l'artiste de continuer l'exercice de sa verve qu'il aiguise, au surplus, à l'observation des groupes causeurs en promenade sur la terrasse du palais.

On se le représente humblement vêtu, frôlant les couples amoureux richement parés, pour surprendre l'éloquence de leurs attitudes tendres. En même temps qu'il note le pli rieur d'une lèvre, il note un pli de satin, et sa vision s'enorgueillit d'un reflet saisi, de l'esquisse d'un geste.

De telle sorte que ce génie modestement introduit dans la princière résidence, en sera plus tard le plus noble souvenir. On le verra, après avoir croqué subrepticement des silhouettes hautaines, se dissimuler derrière un arbre pour achever le paysage majestueux de ces augustes promeneurs et, lui que la morgue et l'étiquette maintenaient

à distance, sera désormais inséparable de cette époque poudrée sur laquelle il planera.

En 1709, Watteau qui, tout en gagnant sa vie à essayer son génie, n'a point abandonné ses études classiques, concourt pour le grand prix académique. On n'est point étonné de ne lui voir décrocher que le second prix ; en réalité notre lauréat ne s'en prendra qu'à lui de n'être point traditionnel, les Grecs et les Romains n'ayant guère d'attrait pour sa fantaisie qu'il croit bon un instant — en docile élève et surtout parce que les portes de Rome étaient dorées — de convertir à la grandeur académique.

L'instant ne fut donc pas favorable — heureusement pour son génie, et voilà pourquoi Watteau retourne à Valenciennes, renonçant dès lors à forcer sa nature.

D'ailleurs, durant le temps qu'il demeure en son pays natal, la fantaisie innée de notre peintre est singulièrement indécise, elle se manifeste par toutes sortes d'expressions où le sujet militaire domine !

Quand on songe que c'est par un petit tableau militaire que l'auteur immortel de *l'Embarquement pour Cythère* connaît pour la première fois le succès, on demeure en effet, fort étonné !

Cette *Marche de soldats* marquait d'une manière bien imprévue l'aurore d'une gloire consacrée au

charme ; il est vrai que l'expression « guerrière » de Watteau n'est point sanglante et que les gardes françaises qu'il nous montre sont plutôt équipés pour les victoires d'amour.

Cependant il faut comprendre qu'à l'époque où Watteau réintégra Valenciennes, il trouva cette ville toute encombrée de troupes par suite de la guerre flamande, et que l'occasion seule de recueillir de pittoresques scènes vécues tenta notre artiste dont, nous le répétons, la vision n'emprunta rien de terrible et ne fut que passagère.

Nous allons le retrouver maintenant à Paris, où l'Académie royale de peinture vient de l'admettre dans ses rangs en qualité d'agréé. Ainsi donc sa réputation s'est imposée à vingt-huit ans !

Il semble que si le génie de Watteau a brillé de bonne heure, c'est qu'il avait le pressentiment de sa courte durée !

En vérité, cette célébrité est prodigieusement rapide. A l'heure où le talent se décide à peine chez les autres, le talent du peintre des conversations galantes est à maturité.

Voyez les quatre panneaux intitulés *les Saisons* que ce maître exquis peignit avant sa réception définitive à l'Académie ! Ces chefs-d'œuvre que le financier Crozat avait commandés semblent sa récompense, il avait ouvert au peintre sa splendide collection de tableaux, et la fréquentation favo-

rable de son sanctuaire fut cause de l'excellence de la commande.

En effet, Watteau dont le génie brûlait les étapes, se documentait et s'accroissait au fur et à mesure de la production.

Semblable à un oiseau qui n'aurait point le temps de se poser, volant, volant sans cesse, le jeune maître avait juste le temps de vivre et sa flamme divine lui interdisait les loisirs de l'inaction.

Et, lorsqu'il succombera, dans la fleur de l'âge presque, son œuvre prodigue sera bien l'image de cette facilité, de cette fragilité et de cette distinction ténues qui sont le fait de ceux que la vieillesse ni l'expérience des années ne guettent, parce qu'elles auraient trop peur de nuire à leurs suaves qualités.

Mais n'anticipons pas et, la salle à manger de Crozat valut au surplus, à celui qui les orna de si merveilleuse façon, un logement où notre peintre abrita quelque temps ses pensées les plus distinguées. C'est sous ce toit doré que Watteau dut évoquer *l'Embarquement pour Cythère*, ce morceau admirable dont une simple esquisse devait lui ouvrir toutes grandes les portes de l'Institut !

Car Watteau, à trente-trois ans endosse l'habit vert ! Et dans quelles pénibles circonstances l'immortalité des vivants lui fut-elle consentie !



EMBARQUEMENT POUR L'ILE DE CYTHERE, par A. WATTEAU.
(*Musée du Louvre.*)

Le voici miné par la phtisie, la fièvre le ronge — c'est là la monnaie de ses premières années de douloureux labeur et de privations.

Le corps est implacable à l'âme, et la gloire aime souvent à être payée cher.

Aussi bien notre héros dut un jour quitter ses pinceaux pour soigner sa misérable enveloppe et, en 1719, il se rendit à Londres pour y consulter le Dr Richard Mead.

Hélas ! la science ne pouvait guérir l'art, et le climat brumeux de l'Angleterre ne fit qu'aggraver l'affection funeste dont le grand peintre souffrait.

Revoir son ciel bleu fut dès lors son seul souci, ce ciel bleu où les harmonies chantaient si délicieusement à ses oreilles qu'elles semblaient une musique de couleurs ou bien l'envol des nuances de sa palette, comme autant de papillons !

Ah ! fuir cette nue maussade où les images de la vie se salissaient !

Aussi, l'année suivante, en 1720, malgré que son état empirât, Watteau respira-t-il mieux en France où jamais sa puissance de production n'avait été aussi extraordinaire.

La fièvre qui brûle la vie, semblait chez lui l'abondance de combustible qui active le moteur intellectuel au profit d'une incroyable impulsion du génie. C'est dans cet état fébrile que le maître produisit, d'ailleurs, sa magnifique enseigne pour

le magasin de tableaux et de curiosités de son ami Gersaint (collection de l'empereur d'Allemagne).

Voyez l'intelligence inquiétante des enfants précoces, cette intelligence qui tantôt ne prouve rien ou rien de bon, à moins qu'elle ne soit la marque d'un état divin.

Et, c'est la précocité géniale qui emporte Watteau, en 1721, à Nogent-sur-Marne, alors qu'il s'est retiré dans la maison de campagne de l'intendant des Menus, Lefebvre. La mort l'a surpris dans la fièvre où il repassait la caresse de son œuvre, sa fraîcheur calmait les brûlures de son front et, dans les ténèbres où il s'endormit, il dut entendre les baisers de ses personnages tendrement épris, dont les costumes chatoyants furent à ses yeux comme autant de clochettes lointaines.

Ainsi s'éteignit, à l'âge de trente-sept ans, le plus délicat des décorateurs, dont les deux élèves : Lancret et Pater, ne furent qu'un écho savoureux et un écho souvent aussi brillant que le chant même de leur maître, qu'ils voulaient fièrement rappeler.

La longue influence que Watteau exerça au surplus, autour de lui, montre toute l'ampleur et tout le parfum de cette persuasion, que son fils Louis et le petit-fils de son frère Noël : Louis-Joseph Watteau, dits les *Watteau de Lille*, s'époumonèrent à prolonger encore, sans dépasser toutefois, les

limites d'une représentation agréable de kermesses et d'anecdotes.

Au résumé, Jean-Antoine Watteau porte un nom considérable dans l'histoire de l'art français, au mépris du génie que les classiques intransigeants condamnent souvent sans l'avoir entendu.

Or, la science consommée de notre personnage sut éblouir en dehors et à côté des Grecs et des Romains; son merveilleux coloris émut au surplus le « vieux jus » des académistes, au point qu'ils durent s'incliner.

A propos de « vieux jus », écoutons le comte de Caylus, ami de Watteau, nous initier à certains côtés de « cuisine » du célèbre peintre. « Watteau, pour accélérer son effet et son exécution, aimait à peindre « à gras » à la façon de tant de maîtres.

« Malheureusement, il ne faisait jamais les grandes et heureuses préparations nécessaires. Pour y suppléer, il avait l'habitude quand il reprenait un tableau, de le frotter indifféremment d'huile grasse et de reprendre par-dessus, ce qui a certes beaucoup contribué à certaine malpropreté de pratique qui a dû faire tourner les couleurs. Il nettoyait rarement sa palette et restait souvent, au surplus, plusieurs jours sans la charger. Son pot d'huile grasse, dont il faisait si grand usage, était rempli d'ordures et de poussière et mêlé de toutes sortes de couleurs qui sortaient de ses pin-

ceaux à mesure qu'il les y trempait. A l'inverse des soins extraordinaires qu'ont pris certains peintres hollandais, comme Gérard Dow notamment, qui broyait ses couleurs sur une glace et les gardait si soigneusement de la poussière. » En vérité, on ne se douterait jamais que Watteau, peintre de la fraîcheur et du pimpant, eût procédé avec tant de désinvolture, et cette révélation est aussi contradictoire que plaisante.

Voici maintenant, pour terminer cette notice, l'énumération de l'œuvre du célèbre Valenciennois. Cet œuvre comporte des sujets militaires, des fêtes et des pastorales galantes, des panneaux décoratifs, des chinoiseries alternant avec des évocations villageoises.

Les principales collections de l'Europe possèdent de ses peintures, dont malheureusement un grand nombre a disparu et, sans compter celle du roi Frédéric de Prusse, amateur passionné de Watteau, les musées du Louvre, de Berlin, de Dresde, de Saint-Pétersbourg, de Madrid, etc., gardent comme de purs joyaux les chefs-d'œuvre du gracieux maître français.

Ajoutons enfin que plus de deux cents morceaux de lui ont été gravés dès le XVIIIe siècle, popularisant sa manière inégalable.

BOUCHER

L'éloge de Boucher après celui de Watteau est tout indiqué.

Aussi bien ces deux maîtres communient dans la grâce pour laquelle leur génie a été créé, défiant les comparaisons, au mépris encore de la manie des sélections, pure jalousie des professionnels entre eux, jalousie dont les non-techniciens n'ont cure.

Acclamons donc la beauté où elle se trouve sans plus, et l'entr'acte des délicieuses légèretés se prolonge avec Boucher, tandis que les Grecs et les Romains, derrière la gaze transparente où se profile leur casque, s'impatientent.

En attendant le farouche David, le masque noble se détend et sourit.

Boucher accentua la grâce de Watteau, son style s'arrondit comme son geste, sa couleur s'attendrit jusqu'à la fraîcheur du pastel, son art enfin a un goût de fleur prononcé.

Boucher est le peintre des amours que Watteau a seulement sous-entendu à l'entour de ses couples

enlacés ; il a vu Cupidon au point de le personnifier d'une manière frappante et, nous devons le croire ainsi, capitonné de fossettes en sa chair rose, sorte de baby gras, souriant et malin.

L'amour de Boucher semble un papillon voluptueux épris des ciels bleus et des nuages blancs, un papillon chaud et douillet fort indiscret des formes de la Beauté, dont il soulève avec le zéphir, né du battement de ses ailes, les voiles mystérieux, si peu !

Et cet amour, avec ses frères pareillement dodus, dessine des guirlandes où la nudité palpite, volète, sillonnant la nue floconneuse, ouatée, où Vénus reposera ses rêves plus moelleusement.

Qu'importe que l'on ait reproché à ce petit maitre de boudoir ses figures nourries de roses, leur alanguissement et l'abus de leurs complaisances à montrer leur peau laiteuse !

Est-ce que tous les genres ne portent point, en leur excès même, le charme de leur originalité ?

Toujours reparaît dans la critique le reproche obsédant de la non-gravité, et Boucher se rit avec tous ses « culs-nus » d'amours émerillonnés, de l'austérité ennuyeuse qui prétend seule au grand art, sans que cela ait jamais été prouvé.

La facture même du peintre a trouvé des détracteurs, cette facture aisée, abondante, qui semble des pétales de fleurs assemblés.



LE NID, par F. BOUCHER.
(*Musée du Louvre.*)

Ah! certes, il manqua à notre personnage la majesté et le sentiment du genre historique; mais, que voulez-vous, il était né pour faire sourire les trumeaux et les plafonds ; sa verve, au surplus, n'étant point méditative n'était que galante et il ne faut pas demander à Cupidon de jouer les héros de l'antique.

Cupidon dirige le monde, ses flèches sont irrésistibles et spontanées; le plus «malin » ne saurait résister à ses traits et le fort comme le faible sont susceptibles de sa séduction. Dès lors on ne saurait le prendre au sérieux, car il est aussi prompt que volage, et cela n'est point de sa faute si son front auréolé de mèches blondes déteste le casque de Minerve autant que celui d'Achille.

D'ailleurs Boucher a voyagé en Italie, sans enthousiasme pour Raphaël ni pour Michel-Ange. « Raphaël, c'est une femme ; Michel-Ange, c'est un monstre ! » disait-il au jeune David.

« L'un est le paradis, l'autre est l'enfer ; ce sont des peintres d'un autre monde ; c'est une langue morte qu'on ne parle plus aujourd'hui. Nous autres, nous sommes les peintres de notre siècle ; nous n'avons pas le sens commun, mais nous sommes charmants. »

En cette dernière phrase, le peintre de Cupidon avait autant raison que David, peintre de la génération suivante, soupirant, ému d'un grand

doute après les paroles de son vieux cousin : « Et pourtant ! » tandis que ses yeux parcouraient des gravures d'après l'antique et d'après la Renaissance.

Boucher excelle évidemment dans une expression condamnable : le chic, c'est-à-dire le dessin de pratique ou sans modèle.

Mais n'est-ce point l'effet du génie que de représenter avec autant de vérité des êtres inexistants ?

Évidemment, après ce maître les amours se rapprochèrent davantage de la nature, c'est-à-dire qu'ils ne furent bientôt plus que des petits enfants ailés. N'osant pas se mesurer avec le Cupidon idéal de Boucher, les peintres à la suite instaurèrent des Cupidons terrestres, et l'on y perdit somme toute, une délicate image irréelle.

On critiqua également l'invention un peu monotone de ce maître, qui eut surtout, aux yeux de certains, le tort d'être toujours lui-même, c'est-à-dire qu'il était reconnaissable de loin comme tous les artistes originaux. L'œillet ressemble-t-il à la rose ? Et faut-il en vouloir aux fleurs d'embaumer différemment ?

Que non pas, et le mérite de Boucher, précisément, réside en les défauts qu'on lui reproche. Il est Boucher, sans plus.

D'ailleurs le dessin du peintre du délicieux, s'il est « ronflant », n'en demeure pas moins très sûr.

Voyez ses sanguines, elles vous ont une tournure superbe qui sait seulement se plier à la grâce, à la volonté du trait câlin de leur auteur, à son penchant, à son inspiration aimable.

Au reste, Boucher est de son temps, en lui revit l'esprit de la Régence et le goût des salons de l'époque. On était « à la manière », tout à la préciosité des sentiments, et le plaisir de voir comme celui d'écouter et d'éprouver ne s'attardait qu'aux mièvreries.

Paysanneries languides, bergeries et pastourelles, allégories naïves, berçaient tour à tour cette génération que la littérature, d'autre part, entraînait dans cette voie sucrée. Point de héros, mais des amoureux, voilà le mot de passe, et les soldats partent en guerre avec une houlette enrubannée...

Pourquoi, dès lors, Boucher aurait-il réagi contre ses propres penchants? En fin de compte il eût eu parfaitement tort, puisque son génie dure encore aujourd'hui, excellemment, à notre heure sans poésie et que notre éclectisme l'a placé décidément parmi les plus grands maîtres du genre.

Nous en arrivons à la biographie de notre héros.

François Boucher, peintre et graveur, naquit à Paris en 1703. On a dit plaisamment de M. Ingres qu'il était un « Chinois égaré dans Athènes », et de même voyons-nous en Boucher « un poète de la nue » égaré dans la Capitale !

Où notre artiste va-t-il chercher ses modèles? Est-ce dans notre ciel gris que sa vision chaude et gaie trouvera le motif de ses paysages?

Mais non, il est né avec une imagination fertile, il ne lui manque plus que d'apprendre à l'exprimer, et c'est chez Le Moine que les premiers préceptes de son métier lui seront donnés, car de son art il s'en charge!

Boucher n'a pas de prédécesseur, il n'aura point de rival, il marche tout seul dans le sillon qu'il va creuser.

Souvent le jeune Jean sut égarer sa pensée dans les compositions délicates, aux réseaux fins et compliqués, percés d'à-jours, que son père, habile dessinateur en broderies, créait à ses côtés, et ne sera-t-il point lui-même un « brodeur » magnignifique, cet évocateur du mensonge idéal?

Aussi bien si, chez le père de Cars, où nous trouvons ensuite notre personnage, il fit un vague apprentissage de la gravure, entre deux thèses vendues par son nouveau maître qui en faisait le commerce, on peut supposer que l'élève conçut alors l'idée de « broder » sur le texte, puisqu'il illustra à ce moment l'*Histoire de France* de Daniel.

Tout s'enchaîne, même la séduction que Watteau, peintre des Fêtes galantes, devait exercer aussitôt sur le futur peintre des Pastorales.



SUJET PASTORAL, par F. BOUCHER.
(Musée du Louvre.)

Séduction dont la preuve est faite excellemment par de nombreuses gravures d'après les tableaux de l'*Embarquement pour Cythère* par le prochain peintre de Cupidon.

Nous en arrivons à Boucher prix de Rome. Il n'a que vingt ans, et cette distinction nous révèle déjà la possession d'un métier sûr dont il ne lui reste plus qu'à chercher l'au-delà. Mais nous répéterons que de cet au-delà notre artiste ne doutait guère, et puisque l'Histoire nous le montre peu pressé d'aller à Rome où il ne se rend que deux ans après sa récompense, nous supposons que le futur pensionnaire fait l'école buissonnière dans l'irréalité.

A son retour d'Italie, d'ailleurs, le pacte avec la discipline classique est rompu. La cage est ouverte et l'oiseau s'envole sous forme d'une colombe roucoulante dont le cou est noué d'une faveur.

Voici la colombe aux pieds des grandes dames, des femmes à la mode, des reines du demi-monde....

Le génie de Boucher est aussitôt acclamé ; il sait prendre la beauté par la grâce, la laideur par le charme ; tous les boudoirs réclament son embellissement.

« N'est pas Boucher qui veut », dira plus tard le réacteur David, dont l'opinion personnelle fut d'ailleurs moins influente que sa doctrine et, en

attendant la fuite éperdue de la colombe devant le glaive menaçant de Vien et de l'auteur du *Sacre*, Boucher ne peut répondre à tous les sourires.

Son style domine bientôt dans l'École française, et le résultat de la fortune accompagne celui de la célébrité.

Malgré qu'un courant nouveau, personnifié par l'art des Chardin et des Greuze, tente de revenir à la vérité de la nature en conspuant le peintre des amours, malgré la plume ardente de Diderot, Boucher tient bon. Il est soutenu par les belles ; que voulez-vous, *il plaît !*

Et il faut croire même que ce goût fut partagé par la majorité des membres de l'Académie ; puisqu'il vint s'installer parmi eux, dès 1734.

Ensuite, patronné par la cour et par la marquise de Pompadour à laquelle il enseigne la peinture — on est tenté d'écrire : naturellement, — le titre de peintre du roi consacre Boucher dans l'opinion d'État. Pourtant cette dernière distinction n'est accordée à son bénéficiaire que trente années après ses premières faveurs à la cour. Il est vrai que Boucher était le peintre du roi depuis si longtemps !

Voyez-le maintenant auprès de son élève Mme de Pompadour, il donne le ton à l'art ; sa facilité extraordinaire multiplie le genre qu'il régit sous les plus hauts auspices : toiles, gri-

sailles, décorations, tapisseries, courent le long des murs en une inépuisable caresse dont personne ne peut se passer.

La courtisanerie s'en mêle, et l'engouement flatte un art « officiel » peut-être excessivement, mais non sans raison certainement, car au-dessus du roi, il y a l'art immortel que notre République a aussi applaudi, sans réserve.

Ne parlons pas de la peinture religieuse de Boucher, son *Sommeil de la Vierge*, notamment, manque de la foi et de la pureté nécessaires.

Il ne faut pas demander des pommes à un poirier; aussi bien la neige des pommiers suffit à caractériser l'œuvre du maître qui nous occupe, et nous aurions mauvais goût de chercher chicane à notre plaisir.

Lors de l'avènement de Vien et de David, il est vrai, et nous avons prévenu sur ce point le lecteur, le nom de Boucher devint synonyme de laideur et de décadence. Ainsi le veulent les réactions dont l'opinion est extrême et injuste. L'œuvre tant chérie de notre peintre des *Pastorales* connut donc les déboires les plus palpables.

Ses tableaux les plus vantés et les mieux payés furent adjugés à des prix dérisoires. Des cinq, des dix, des vingt-deux francs soixante-quinze saluèrent de leur ironie des chefs-d'œuvre vaincus par la mode et les caprices de l'esprit; ces mêmes

chefs-d'œuvre pour lesquels nous débourserons actuellement des cent mille, des cinq cent mille francs, presque des millions!

Il nous reste enfin à noter le parfait talent de Boucher graveur, et à parler de ses élèves.

En dehors de son fils dont la valeur d'artiste nous échappe, voici les deux gendres du maître. Deshays et Baudoin, peintres fallots, qui ne firent qu'accuser la licence délicate de leur maître; mais voici Fragonard, un maître à son tour.

Lorsqu'il partit pour l'Italie, Boucher conseilla à Fragonard « de *ne pas prendre au sérieux ces gens-là* (les maîtres italiens) sans quoi il serait perdu », et somme toute, en demeurant fidèle à l'enseignement de son professeur, l'élève assurait son triomphe.

Bref, le délicieux peintre des *Pastorales*, François Boucher, mourut à Paris en 1770.

Le Musée du Louvre possède de lui de nombreuses scènes champêtres, indépendamment des sujets mythologiques comme *Vénus et Vulcain*, *Diane au bain*; les galeries les plus célèbres du monde entier d'autre part, gardent jalousement les pages dues à ce frais génie français, qui sut si bien parler à la tendresse du cœur.

PIERRE PUGET

Pierre Puget a été surnommé le Michel-Ange français, et nul hommage ne s'adapte plus excellemment à la force et à l'originalité de l'auteur du *Milon de Crotone*.

Puget chanta cette même forme grandiloquente où Buonarroti se complut, avec un pareil dédain du convenu, avec une vision intense du mouvement à laquelle eût applaudi le créateur du *Moïse*.

Sous l'empire de ce génie, la nature tressaille dans son geste amplifié, ses muscles se gonflent, son cœur bat plus vite sous l'impulsion d'un sang généreux, tandis qu'une majesté calme, recueillie, plane.

Puget emprunte encore à Michel-Ange l'envergure de ses ailes faites pour décapiter les chênes et non pour caresser la fragilité des roseaux.

En un mot, Puget fut un *sculpteur* par excellence; tout comme son illustre devancier il voulut ignorer les faiblesses du marbre pour ne flatter que sa dignité, et il érigea fièrement ses créatures en face de celles de la nature sans sacrifier à la grâce.

D'autre part, Puget fut, dans sa statuaire, à la fois un architecte et un peintre remarquables, en dehors même des toiles et des maisons réputées qu'on lui doit, parce qu'il sut donner à ce petit monument d'architecture qu'est la figure humaine taillée dans le marbre, une couleur que Delacroix n'eût pas servie plus rutilante.

Aussi bien, si le sculpteur Puget nous a laissé des œuvres plus probantes, c'est qu'elles participent de cette souplesse extraordinaire où communient tous les arts.

Dans cette communion, d'ailleurs, il y a comme un reflet de la hautaine désinvolture qui marque le caractère capricieux de notre héros ; ingénieur aussi aisément que Léonard de Vinci pour le plaisir d'utiliser l'essor de son génie suivant le hasard de son humeur, selon les dispositions de son idéal.

Et, à chaque nouveau caprice naît un don nouveau ; il suffit au génie de vouloir pour pouvoir, et la facilité de créer répond, chez ces artistes divins, à l'abondance de leur imagination.

Pierre Puget naquit à Marseille en 1622, lieu propice à l'exubérance de son génie. Son père, Simon Puget était sculpteur sur bois et architecte; à ses débuts, nous voyons le jeune homme tailler en plein bois des ornements pour les galères dans le port de sa ville natale, sous la direction d'un constructeur de navire nommé Roman.



MILON DE CROTONE, par P. PUGET.
(*Musée du Louvre.*)

Il est très pauvre et, tandis qu'il gagne son pain en sculptant des poupes et des proues, où déjà sa nature originale se dessine, il songe que sous le ciel bleu et sous l'ardent soleil, il est un idéal plus propre à ses aspirations.

Le bois est dur à sa main tendre, et soudain la gouge tombe dans les copeaux, et celui qui la maniait avec tant de dextérité, part à pied pour l'Italie.

Pierre a seize ans; ses biographes, avec sans doute l'exagération de leur admiration, le sacrent déjà grand artiste; mais certainement l'impulsion de ce génie prématuré a pu si tôt, donner le change, et nous le voyons arriver à Florence, puis à Rome à travers des péripéties douloureuses qui sont encore à l'avantage de notre imagination.

On aime à supposer d'abord les malédictions d'un père à l'égard d'un fils rebelle, lâchant le « certain pour l'incertain », et à ces imprécations viennent s'ajouter aussi en pensées, celles de Roman, le constructeur de navires, abandonné par son meilleur ouvrier.

Tandis que Pierre chemine, le ventre creux, son rêve au front, nous lui prédisons d'autant, en revanche de la présente amertume, la douceur de sa gloire future.

Et l'initiateur de cette gloire sera Piètre de Cortone, artiste au talent des plus composites, des

moins géniaux, mais, en retour, des mieux expérimentés.

Le jeune voyageur reçu par le peintre-architecte avec un vif empressement, est aussitôt convié à l'aider en ses travaux. Aussi bien la tradition ne tarit pas d'éloges sur deux figures de Tritons dues au « pinceau magique » de Puget pour un plafond du palais Barberini, et notre artiste n'a point encore dix-huit ans!

Mêmes louanges à propos de certaines décorations du palais Pitti que Puget exécuta en collaboration toujours avec le Cortone, et nous nous inclinous de confiance devant une précocité dont nous ne pouvons être juges.

« Puget, écrit l'auteur de *l'Éloge*, a travaillé dans le goût du Cortone, mais sans l'imiter en tout; ses compositions sont plus sages, son dessin meilleur; il est même à remarquer que ses peintures sont plus correctes que ses sculptures; sa couleur enfin, est brillante et vigoureuse; quelquefois il s'est montré le rival des meilleurs coloristes. »

D'autre part, Pierre Julien, un peintre du XIXe siècle, a dit : « Puget est aussi grand peintre que grand sculpteur », et nous voulons le croire, bien que le génie du célèbre maître ait certainement brillé davantage dans la statuaire.

C'est en fait le premier art qu'il exerça dans son enfance, celui de sculpteur d'ornements pour

les galères du port de Marseille, qui le préoccupe instinctivement toute sa vie.

Et d'une manière générale, Puget demeure un décorateur et un constructeur, qualités qu'il apporte dans sa sculpture et met aussi au service de ses goûts d'architecte, comme le prouvent par exemple les dessins conservés à l'arsenal de Toulon, presque exclusivement des portraits ou des modèles de grands navires ornés de ces majestueuses galeries qu'ils avait imaginées et qui, adoptées dans nos vaisseaux à l'époque, furent imitées par les étrangers.

« On est étonné, écrit un contemporain, de voir que cet homme, à peine maître de l'ardeur dont il était animé lorsqu'il travaillait le marbre, ait su s'astreindre à dessiner des navires avec le plus grand soin.

« Toutes ses études sont enrichies d'ornements variés à l'infini et rendues avec une exactitude scrupuleuse sans nuire à l'effet de l'ensemble. »

Simple contraste d'un sculpteur fougueux, assagi devant un plan méticuleux d'architecte, suivant le caprice de l'expression.

Et l'on verra, dans l'opinion suivante, se fortifier notre conviction d'un Puget prenant aussi son essor de peintre après une conception d'architecture initiale.

« ... Le soin minutieux avec lequel il dessinait

les détails et les ornements nous donnerait à penser qu'il inventait sur le papier des projets de navires dont l'exécution était confiée aux constructeurs manouvriers de Marseille ou de Toulon.

« Lorsqu'en 1646 la reine régente se fit expédier le brevet de surintendante de la marine, le vaisseau qui était sur le chantier fut appelé *la Reine*. Puget exécuta pour cette princesse un tableau de quatre mètres, qui représentait le vaisseau qu'il venait de terminer... »

Toujours est-il que Puget abandonna la peinture à laquelle il avait consacré les plus belles années de sa vie, pour la sculpture, à l'âge de trente-quatre ans, et certainement ce même goût pour l'architecture navale qui l'avait passionnément attaché à la sculpture sur bois, décida-t-il de ses aptitudes d'ingénieur, puisque comme tel il construisit les plus splendides navires qui sillonnèrent la Méditerranée et qu'il inventa même dit-on, des machines pour mâter et démâter ces navires.

Nous verrons au surplus, Colbert nommer plus tard Puget, directeur des constructions navales au port de Toulon, fonction que son titulaire, arraché qu'il fut à son rêve d'artiste par de dépoétisantes réalités, désertera.

Bref, à défaut d'un ensemble d'œuvres peintes très édifiantes, qui nous soient restées en témoi-

gnage, nous dirons que, selon l'opinion de la critique de son temps, Puget est déclaré peintre de l'école de Gênes. La manière et la couleur génoises auraient eu pour le fougueux sculpteur un attrait particulier dont de vigoureuses estampes semblent en effet conserver le souvenir.

Aussi bien, Puget abandonnera la palette à la suite d'une maladie grave, et, nous ne sommes point éloigné de supposer d'autre part, que le maître dut se rallier aussi au mépris de Michel-Ange à l'égard de la peinture : « cet art de femme ».

Si l'on ajoute enfin qu'au dire de quelques écrivains de l'époque, « les chairs et les draperies du peintre Puget sont le plus souvent taillées avec le pinceau comme il eût fait avec le ciseau », c'est que l'auteur du *Milon* inclinait décidément plus volontiers vers la sculpture que vers la peinture.

Mais revenons à notre biographie : nous retrouverons notre héros au moment où, âgé de vingt ans à peine, il va quitter son maître et ami Piètre de Cortone, pour retourner à Marseille.

C'est l'heure du tâtonnement que d'aucuns célèbrent avec enthousiasme ; la peinture de Puget émerveille la Provence. Après sa ville natale, Aix, Toulon, la Ciotat chantent sa gloire, vantent son dessin noble et sa couleur rutilante.

Le jeune peintre embellit des églises et des couvents, la piété de son art fait merveille et en réalité, si, selon des témoignages autorisés, la plus belle peinture qui soit jamais sortie du pinceau de Puget est le tableau du *Sauveur du monde*, conservée au musée de Marseille et exécutée pour l'église-cathédrale de Marseille, on se demande si la gloire de Puget sculpteur n'a point flatté exagérément les promesses de Puget peintre.

D'ailleurs, Pierre ne tarda pas à reprendre son premier métier de sculpteur sur bois, en rêvant d'autre chose tant et si bien, qu'il ne résista point aux sollicitations d'un moine chargé par Anne d'Autriche de faire dessiner les plus beaux spécimens de l'architecture antique.

Et voici Puget parti de nouveau pour Rome et entraîné vers sa nouvelle vocation, qu'il devait servir avec une maîtrise accomplie dès son retour à Marseille.

De cette époque date le fameux portique de l'hôtel de ville de Toulon (1656-1657).

Cependant le célèbre artiste revient promptement à la statuaire qui réunit à souhait tous les arts dont son génie est embrasé! En sa sculpture, Puget se montre peintre et architecte. Il ne faut pas oublier cette caractéristique de sa gloire la plus complète qui s'affirme dès lors, avec un *Hercule* pour le marquis de Girardin et un groupe de

Janus et *la Terre* destiné au château de Vaudreuil, en Normandie.

Paris maintenant va-t-il consacrer notre artiste? Présenté à Fouquet par l'architecte Lepautre, certes si la disgrâce du surintendant ne fût pas survenue, l'immense fortune de Puget n'eût point été retardée (car il s'agissait ni plus ni moins que de décorer le château de Vaux, décoration à propos de laquelle le sculpteur avait été envoyé à Carrare pour y choisir lui-même ses marbres), mais la chute de Fouquet hélas! entraîne celle du rêve de notre artiste.

Alors Puget se contentera de parfumer de sa gloire, à distance, profitant de son séjour en Italie pour y demeurer et, de l'adversité naîtront des chefs-d'œuvre singulièrement compensateurs (1661-1669).

Après avoir enrichi les églises et les palais de Gênes de statues admirables, parmi lesquelles nous citerons *l'Enlèvement d'Hélène*, le grand artiste envoie en France au surintendant Sublet des Noyers un *Hercule* (connu longtemps sous le nom d'Hercule gaulois. Musée du Louvre).

Cette œuvre, où la puissance réaliste de son auteur éclate, attire à la façon d'un coup de foudre l'attention officielle de la France, en même temps qu'elle annonce le désir de Puget de rentrer dans sa patrie.

Rentrée coquette, mais singulièrement saluée, on l'avouera, par une situation de directeur des décorations navales au port de Toulon.

L'idée est de Colbert, et notre statuaire revenu à son ancien métier, s'y fût éternisé au détriment de sa glorieuse carrière, s'il n'avait eu l'occasion fort heureuse de ressaisir toute sa dignité artistique.

A la suite d'un conflit avec la marine, Puget reçoit de Colbert l'ordre de s'assujettir aux recommandations des officiers et des charpentiers du port ; il s'indigne et résiste, le ministre lui retire son emploi.

Rendu à la liberté, le grand artiste reprit le chemin de Marseille où il devait se remettre brillamment à l'architecture en commençant d'abord par se construire une maison digne de lui.

La façade de celle-ci ornée de pilastres composites surmontés d'un fronton, était en effet d'une sobriété décorative et d'une harmonie de ligne parfaites. Située rue de Rome, cette maison est signalée maintenant encore à l'attention du passant par une fontaine érigée en 1806, qui porte le nom de Puget.

Puis, notre architecte, mis en goût par son succès, fournit les dessins des principaux édifices du cours Saint-Louis, couronnant enfin son œuvre par une élégante *Halle au poisson*.

Mais Puget, repris par les séductions de la forme,



PERSÉE DÉLIVRANT ANDROMÈDE, par P. PUGET.
(Musée du Louvre.)

revient fiévreusement à la sculpture, qui doit décidément accaparer plus fructueusement son génie.

Les froides conceptions sur le papier sont insuffisantes à satisfaire sa fougue, et le Michel-Ange français veut se mesurer face au marbre avec l'auteur du *Tombeau des Médicis*.

Aussi bien, la masse en main, Puget fait frémir, tout comme Buonarroti, la blanche et robuste matière; il l'attaque directement, se souvenant et oubliant tour à tour qu'il fut praticien à ses débuts avant d'être un maître, car du vil métier qui tâtonne il dégage la géniale désinvolture où sa griffe s'imprimera.

De cette époque datent effectivement ses chefs-d'œuvre les plus typiques : c'est le *Milon de Crotone* (1682), c'est *Persée délivrant Andromède*, et un peu plus tard le bas-relief d'*Alexandre et Diogène*.

Ces marbres, taillés avec virulence, témoignent d'une puissance et d'une expression intenses. Ils sont en outre d'une grandeur décorative exemplaire, résistant à l'effet redoutable du plein air, s'harmonisant ainsi avec la nature comme il sied à toute œuvre destinée à figurer au soleil sans être écrasée par lui.

Et pour revenir à l'expression des statues de Puget, il faut avoir considéré notamment les cariatides, dues à son ciseau, qui ornent la porte d'entrée

de l'Hôtel de Ville de Toulon, pour en saisir toute l'acuité. Écoutons à ce propos cette description enthousiaste d'un témoin : «... Vers le soir, quand le soleil couchant motive ce mouvement (il s'agit du geste de l'une de ces figures qui, plus incommodée par le soleil que par la masse qu'elle supporte, étend sa main gauche sur son front pour garantir ses yeux), l'illusion est extraordinaire.

« Il semble que l'on entend râler les cariatides, qu'on voit palpiter leurs muscles et frissonner leur peau brunie par le temps. A chaque instant, il semble que ces torses herculéens vont se rompre et ployer sous le faix, et que deux grands cris de désespoir vont sortir de leurs lèvres, au milieu du fracas de l'écroulement et de la poussière des décombres. »

Qui dira, au surplus, l'éloquence de la douleur peinte sur les traits du *Milon de Crotone*, la beauté dramatique de l'*Andromède*, si persuasive et si émouvante!

Le génie de Puget néanmoins, devait connaître les inévitables déboires solidaires, en vérité, de toute carrière exceptionnelle. De retour à Paris, le roi le comble d'éloges, mais en revanche ne sanctionne point favorablement les projets décoratifs que le célèbre artiste apportait pour Versailles.

L'eau bénite de cour fallacieusement encore compense la gloire, lorsqu'elle lui octroie, en ré-

munération de deux chefs-d'œuvre ; le *Milon* et l'*Andromède*, une somme à peine suffisante pour régler les frais du maître et le salaire de ses praticiens !

Mais qu'importe ! Si Puget reprend maintenant le chemin de ses pénates, il rumine encore un chef-d'œuvre ; c'est sa manière d'avoir de la rancune, et l'artiste de haute lignée n'a jamais compté sur la justice de ses contemporains ; point d'avantage qu'il ne puise de joies en dehors de son labeur convaincu, obstiné et se suffisant à lui-même.

Aussi bien naît l'admirable bas-relief de *la Peste de Milan*, que l'on peut contempler aujourd'hui à la Consigne, impassible, dédaigneux et serein.

Puis, lorsque le sculpteur veut se reposer de sa véhémence dans la placide conception d'une église pour l'hôpital de la Charité (Marseille), la mort qui interrompt ses travaux, lui donne enfin à jamais le repos de la gloire.

Pierre Puget, le Michel-Ange français, mort à Marseille en 1694, est l'exemple d'une probité artistique impeccable; sa volonté intransigeante, l'essor génial, unanime, de sa faconde créatrice, lui assignent une place spéciale parmi les grands statuaires, à défaut de compter parmi les grands peintres, les grands architectes et ingénieurs

puisque, de ce côté malheureusement, l'œuvre se dérobe à nos investigations.

Ce tempérament de méridional a laissé des manifestations impérissables dont toute une salle du Louvre nous permet de mesurer l'envergure à la mesure même de l'appréciation de Louis XIV : « Puget, avait dit le *Roi Soleil*, n'est pas seulement un grand sculpteur, mais il est inimitable. » On sait, d'ailleurs, combien Sa Majesté Royale sut, en dehors de ces belles paroles, encourager celui auquel elles s'adressaient...

D'autre part, le maître sculpteur n'ignorait pas sa valeur. « Le roi, dit un jour Pierre Puget à Louvois, peut facilement trouver des généraux parmi le grand nombre d'excellents officiers qu'il a dans ses troupes; mais il sait bien qu'il n'y a pas en France plusieurs Puget. Ne vous étonnez donc pas, Monsieur, de me voir exiger un traitement égal à celui d'un général d'armée. »

« Un jour, mécontent du prix modique qu'on avait accordé à son ouvrage (il s'agit du *Milon de Crotone*), il allait le briser d'un coup de marteau, si on ne l'eût arrêté. Le grand roi, qui le sut, dit : « Qu'on lui donne ce qu'il demande mais qu'on ne l'emploie plus, cet ouvrier est trop cher pour moi. » Après ce mot, conclut Diderot, à qui nous empruntons ce récit, qui eût osé faire travailler le Puget? Personne; et voilà le premier

artiste de France condamné à mourir de faim »

Le portrait de Puget, exécuté par le fils et élève du célèbre maître, figure au Musée du Louvre, et Pierre Puget lui-même s'est souvent représenté en peinture ; c'est du moins ce qu'il appert de nombreuses gravures, à défaut des originaux qui ne nous sont point parvenus.

Un autre descendant de l'illustre Marseillais, Pierre-Paul Puget, architecte, est à mentionner pour le culte principalement avec lequel il sut collectionner et réunir l'œuvre de son aïeul dans sa propre maison de la rue de Rome et, nous voulons bien, en terminant, nous faire l'écho de l'enthousiasme d'un contemporain qui, ayant vu quelques tableaux du Puget, s'écrie : «... Ces tableaux sont là pour prouver que, depuis Michel-Ange jamais sculpteur n'a été aussi grand peintre ».

GREUZE

Si Boucher avait été le peintre des frivolités, Greuze devait réagir au nom des bourgeois contre ces « fadaises », qui n'avaient sans doute d'aristocratique que leur luxueuse volupté et d'artistique que leur audace !

Au nom de la morale offensée, voici que se dresse Greuze le réformateur et voilà le titre caractéristique qu'il revendique dans l'histoire de la peinture au XVIIIe siècle !

Pourtant, comment eût-il fait cet artiste, pour s'imposer complètement, à son époque de sensiblerie et de déclamation ? Ce fut la vengeance de Boucher, cette empreinte ineffaçable qui revit dans l'œuvre de son antagoniste !

Allez donc prêcher dans un tel désert d'adorable dissolution ! Pouvez-vous remonter violemment les eaux pures d'un lac, sans craindre d'y brusquer le reflet des grands arbres ? En éveillant brusquement les minois souriants qui dorment, on risque fort de les voir convertis en visages furieux...

Aussi bien les réacteurs ne s'imposent qu'à la longue, et Greuze, pour avoir voulu effacer d'un seul coup l'école mythologique de Boucher, traînera le boulet d'une affectation théâtrale dans ses tableaux d'opposition.

Mais d'autre part, lorsque Greuze s'attaquera à la fraîcheur des carnations roses, chères au peintre des *Pastorales*, il semblera que ce dernier, appelant encore à son aide la palette de Rubens, aura à cœur d'ajouter sans rancune, à son génie.

Les jeunes filles de Greuze sont des fleurs, en effet, tout comme les fleurs de Boucher ont la couleur des jeunes filles de Boucher, et de cela, le le peintre de *l'Accordée de village* ne peut se défendre, si même, dans son for intérieur, il ne s'en réjouit pas.

Sans compter que, malicieusement, le père de Cupidon taquine la vertu du moraliste de *la Piété filiale*, lorsqu'il lui souffle des sujets comme *les Œufs cassés*, *la Fille confuse*, *la Cruche cassée*, le *Malheur imprévu*, etc., où une allusion grivoise est transparente.

En dehors de ces quelques points de ressemblance que nous détachâmes à dessein, Greuze est bien lui-même par l'esprit et la sensibilité de ses compositions. Il est observateur et soigneux exécutant malgré que sa facture soit souvent lourde et que sa couleur manque généralement de brio, tant chez

lui le dessinateur absorbe le coloriste. Et si enfin la convention du geste chez notre personnage donne de la monotonie à ses arrangements, cette ombre portée sur ses chefs-d'œuvre est légère tout autant que le sujet qu'ils représentent.

Jean-Baptiste Greuze naquit à Tournus en 1725. Fils d'un couvreur tout comme Watteau, le jeune artiste se montra aussi rebelle que le peintre des *Fêtes galantes* à embrasser la carrière paternelle.

« Greuze avait de l'amour-propre, écrit Diderot, dont l'estime pour ce peintre était grande, mais il mettait à s'admirer lui-même une telle bonhomie qu'on ne pouvait en être choqué.

« Otez-lui cette naïveté qui lui fait dire de son ouvrage : *Voyez-moi cela! c'est cela qui est beau!* vous lui ôterez sa verve, vous éteindrez le feu, et le génie s'éclipsera... » Un jour qu'il se plaignait de n'avoir pas d'ouvrage : « C'est que vous avez des ennemis, lui dit Joseph Vernet, et, parmi ces ennemis, il y en a un qui a l'air de vous aimer à la folie et qui vous perdra. — Qui est cet ennemi? demanda Greuze. — C'est vous ! » répondit Vernet. Au reste, l'immodestie de Ingres n'était-elle pas également réputée, au point que l'on disait de lui : « Il est de toile cirée pour l'éloge et d'éponge pour la critique. »?

On peut pardonner ce faible au splendide « parvenu » qui nous occupe, dont la gloire hélas!



L'ACCORDÉE DE VILLAGE, par J.-B. GREUZE.
(*Musée du Louvre.*)

comme nous le verrons par la suite, fut bien ingrate.

Pour l'instant, contentons-nous de constater la foi du jeune homme en un idéal inné, puisque ce n'est point la tradition de l'art qui le stimule, mais bien une flamme inconnue qui l'embrase.

Le voici donc à Lyon chez le peintre Grandon, puis ensuite à Paris, à l'Académie de Natoire.

Sans parler de Grandon, bon professeur sans doute, le nom de Natoire se porte davantage garant de l'éducation artistique première de Jean-Baptiste.

Natoire, maniériste académique, plus soucieux de joli que du beau, apparaît singulièrement, en effet, l'initiateur du maître qui va naître. Il est même piquant de rencontrer ce dernier chez l'émule des Vanloo ; mais n'y eut-il point des poules qui couvèrent un canard !

Aussi bien le « canard » en l'espèce était un aiglon, qui dès son premier tableau : *le Père de famille expliquant la Bible à ses enfants*, rompit avec l'art fardé de son professeur, dont il ne voulut garder que l'esprit décoratif.

On fit le meilleur accueil à cette toile exposée au Salon de 1755; elle fut particulièrement vantée pour l'utilité de son enseignement moral et populaire, d'autant qu'elle reproduisait parfaitement, par l'image, les théories esthétiques de Diderot

et répondait au besoin intellectuel du moment.

L'explication de l'enthousiasme du philosophe-critique, à l'égard du peintre réactionnaire, commence à se faire jour. Diderot dira bien quelque part, pour excuser certaines faiblesses de Greuze : « Nos qualités, certaines du moins, tiennent de près à nos défauts : la plupart des honnêtes femmes ont de l'humeur, les grands artistes ont un petit coup de hache sur la tête », et n'est-ce point préparer le terrain favorable aux représentations à double sens, aux écarts de Greuze?

Mais passons et saluons le « petit coup de hache » qui nous valut notamment *la Cruche cassée*, chef-d'œuvre naïf et ambigu dont la gloire est éternelle parce que la morale est généralement ennuyeuse.

Goûtez d'ailleurs l'anecdote charmante où Greuze puisa son sujet.

Greuze et Florian, le fabuliste, se promenaient tous deux dans un château, sur la pelouse, lorsque apparaît entre les arbres une jeune villageoise qui tenait une cruche de grès à la main. « La délicieuse enfant! s'écria Greuze. — Délicieuse, en effet, dit Florian, c'est la fille du jardinier du château... Elle vient remplir sa cruche à la fontaine. — Pas du tout, voyez : elle jette sa cruche sur le gazon et se sauve à toutes jambes par le sentier du bois... Il y a là-dessous une amourette.



LA LAITIÈRE, par J.-B. GREUZE.
(*Musée du Louvre.*)

Gageons qu'elle va venir reprendre sa cruche. »

Effectivement, vingt minutes s'étaient à peine écoulées que la jeune fille reparaît à la lisière du bois, tout émue. Elle reprend sa cruche et, lentement, la porte sous la fontaine...

Mais soudain un appel de sa mère la fait tressaillir et, dans son saisissement, elle lâche la cruche, qui se brise en morceaux.

« La jolie nouvelle pour moi! dit Florian. — Et pour moi, quel joli tableau! » murmura Greuze.

D'autre part : « Battant, courant sur le boulevard des petits spectacles, ce visage émerillonné, cette coiffure ébouriffée, cette tournure burlesque, qu'est-ce fou? — Greuze, le peintre de la vertu... prenant la Gosset jeune pour modèle de son *Accordée de village*, prenant peut-être modèle de sa dame de charité parmi les bacchantes de la Delaunay. »

Que répondre à tant d'excessif étonnement? sinon que la beauté est une vertu où qu'elle se trouve, fort heureusement pour les artistes, qui la prennent où ils peuvent!...

Bref, après son premier succès de sagesse, Greuze poursuivit sa réputation dans le sillon que la vogue lui avait creusé, et nous le voyons bientôt agréé à l'Académie.

Mais comme toujours l'Italie exerce sur les artistes de ces époques, sa fascination, et notre peintre

n'y résiste pas, emmené qu'il est dans ce pays par l'abbé Gougenot.

Ce mentor était tout indiqué à celui que l'on avait sacré vertueux, un peu excessivement peut-être, et, la vue des chefs-d'œuvre italiens ne modifia point, même sous l'influence de l'abbé, fatalement persuasive, la vision bourgeoise et artificielle de celui qui, au retour de Rome, envoyait à l'exposition *l'Accordée de village*.

Ne cherchons point davantage de grandeur dans les toiles qui suivent : *la Piété filiale*, *la Malédiction paternelle* et *le Fils puni*, bien qu'il nous faille reconnaître avec Diderot, l'intelligence du détail qui en relève maintes fois l'intérêt. Le grand philosophe du XVIIIe siècle écrit à ce propos : « Dans le *Pere de famille expliquant la Bible à ses enfants* Greuze avait placé dans un coin à terre un petit enfant qui, pour se désennuyer, faisait les cornes à un chien. Dans son *Accordée de village* il avait amené une poule avec toute sa couvée.

« Dans *la Piété filiale*, il plaça à côté du garçon qui apporte à boire à son père infirme une grosse chienne debout qui a le nez en l'air et que ses petits tettent toute droite, etc... »

Passons maintenant sur le reproche de la composition généralement déclamatoire de ces tableaux, à qui nous trouvâmes précédemment une excuse dans les sentiments ampoulés de l'époque, et com-

plaisons-nous davantage dans les scènes familières du maître.

La Laitière, *le Départ de la barcelonnette*, *le Retour de nourrice*, notamment, sont des chefs-d'œuvre du genre ; on sent qu'ils sont un délassement pour ce peintre, dont le geste contraint se détend pour se mettre à son aise.

En dehors de ces expressions, les portraits de Greuze arrêtent notre attention par leur pâte un peu grise qui prête aux visages représentés une sorte de vie intérieure, un air de rêve argenté à travers une vision rosée.

Voici *Pigalle*, voici le graveur *Wille*, et le beau-père de l'auteur *Babuti* ainsi que son épouse. Voilà le *Dauphin*, *Fabre d'Eglantine*, etc., bien vivants sous le charme de leur facture.

Et toutes ces effigies valent mieux que les sujets allégoriques de Greuze : *l'Offrande à l'amour*, concession regrettable à Boucher, bien inférieure à la manière excellente de l'inspirateur ; elles sont préférables aussi, ces effigies, à la peinture religieuse de leur évocateur.

Ce n'est pas *sainte Marie l'Egyptienne* qui modifiera ce jugement. Cette œuvre est dépourvue de mysticisme artiste ; elle manque de piété fervente, tout comme la *Danaë*, parmi les sujets mythologiques, est dénuée de l'esprit délicatement païen désirable.

Au surplus, Greuze, au sujet de la non-variété de son expression picturale, dans le tableau d'histoire, dans les *Reproches de Sévère à Caracalla* entre autres, nous montre encore à quel point un homme de talent peut descendre quand il veut faire vibrer une corde interdite à son toucher.

Non, le meilleur de Greuze, artiste incomplet, seulement triomphal en partie, est tout dans la jeunesse de ses créatures adolescentes, et cela suffit à son génie d'avoir fixé la grâce naïve et la candeur enfantine, à ce point.

Greuze, c'est l'arc-en-ciel qui se lève après la pluie morose ! Il cristallise la morale, il la rend familière, et il demeure en somme un réformateur pour rire.

Et pourtant nous terminerons cette notice dans l'amertume.

D'abord l'Académie reçoit Greuze dans son sein avec son plus mauvais tableau (le tableau d'histoire précédemment critiqué), c'est le signal de la débâcle. Le célèbre peintre éprouve douloureusement l'ironie de son entrée dans la gloire par une petite porte, et son caractère s'aigrit ; de l'année 1766 jusqu'en 1800, il ne reparaît plus au Salon, il expose chez lui.

Il y a tout un état d'âme dans cette manière de montrer son œuvre, on a l'air de ne la produire qu'à regret, et l'admiration officielle se trouve ainsi écartée.



LA CRUCHE CASSÉE, par J.-B. GREUZE.
(*Musée du Louvre.*)

La débâcle s'accentue ensuite ; le grand artiste perd sa fortune et pour vivre il doit donner des leçons...

L'exemple est raré et même unique d'un académicien réduit à ces extrémités. Quel triste couchant d'immortalité !

Et voyez que dans l'injustice du sort tout s'enchaîne : Greuze ne vend plus sa peinture, et c'est à peine si ses chefs-d'œuvre d'antan trouvent acquéreur !

L'État cependant intervient et « lui fait l'obole d'une commande ». Au bout de quelque temps, cédant à la misère, le maître dont les chefs-d'œuvre devaient se disputer peu après sa mort, à coup de billets de banque, au prix d'une fortune, en est réduit à solliciter du ministre des Beaux-Arts un acompte !

Voici la phrase navrante qui termine l'humble requête du vieux maître : « J'ai soixante-quinze ans, et pas un seul ouvrage de commande ! De ma vie je n'ai eu un aussi pénible moment à passer. Vous avez le cœur bon ; je me flatte que vous aurez égard à mes peines le plus tôt possible, *car il y a urgence.* »

Hélas ! Greuze devait attendre encore trois années la délivrance de ses tourments ; il mourut à Paris en 1805, dans le dénuement le plus complet, au milieu de l'indifférence et de l'oubli.

DAVID

Vien, qui avait été le maître du peintre du *Sacre* déclarait malicieusement : « J'ai entr'ouvert la porte ; David l'a poussée », voulant dire par là que si David, au delà du XVIIIe siècle, s'était affirmé un réformateur, lui, Vien, l'avait précédé, en deçà.

Aussi bien ces deux artistes se disputèrent l'honneur d'établir l'art d'Athènes et de Rome à Paris, « tout comme Americ Vespuce prétendait avoir découvert l'Amérique avant Christophe Colomb », et il n'est pas contestable que ce fut David qui, sous l'Empire, porta le casque et brandit héroïquement le glaive vengeur arraché aux mains défaillantes de son maître falot, délicieusement rosé encore du sang parfumé du dernier des Amours de Boucher !

Sans s'apercevoir qu'il n'était que le disciple savant de Poussin et le continuateur de Le Brun, David se crut chef d'école et l'inventeur de l'art antique. Or, malgré qu'il était l'arrière-neveu de Boucher et son admirateur désorienté, au dé-

but, il fallut que le peintre de Cupidon conduisît lui-même David à l'atelier de Vien, pour qu'il apprît à mépriser bientôt la palette du peintre de Mme de Pompadour !

« Il y a près d'ici, avait dit Boucher à son cousin, un homme de talent qui s'est tourné vers les vieux en croyant que le soleil se levait par là. Je pense que la lumière qui l'attire, c'est la lampe des morts ; mais après tout, il a peut-être raison. »

Ce doute de Boucher a le charme de son art candide, il témoigne encore d'un éclectisme rare dans sa grandeur hautaine. Que venait faire le futur dictateur des Arts parmi la poudre de riz ? Et combien se fussent effarouchées les brebis enrubannées, de la silhouette rude de Brutus !

Non, David ne pouvait être ensorcelé à la vue de quelque Cythéréenne au nez retroussé, chère à son grand-oncle ; le profil grec seul devait le séduire, et lorsqu'il s'écria à ses débuts, devant une toile séraphique de Boucher : c'est là que je voudrais vivre ! il ne s'aperçut pas que déjà il avait chaussé le cothurne.

En vérité l'entrée pompeuse de David sur les cendres du joli et du gracieux, tombés dans l'exagération et la morbidesse, fut salutaire. Elle décida l'art à plus de majesté, à plus de dignité, et nous flétririons l'école de ce maître, alors sans

générosité, si elle n'avait eu à son tour l'honneur de forcer le romantisme à entrer en lice.

Ne voyons donc en David que sa valeur propre et non son influence considérable et nuisible dans ses continuateurs.

Toutes les réactions ont leurs revers et ce furent les disciples du maître seuls, qui atténuèrent le mérite de sa bienfaisante révolution.

Notez que l'art du XVIIIe siècle, qui va maintenant n'être que feu de paille et litière, a joué un délicieux intermède en attendant l'heure solennelle de notre personnage, et nous saluons très bas la délicatesse et le charme de Watteau, de Boucher, de Fragonard et de Greuze, sans que non plus nos acclamations en faveur de la réaction aient rien de désobligeant pour les précédents chefs-d'œuvre.

Tous les chefs-d'œuvre se valent, quel qu'en soit le genre. Ceci déclaré, nous reconnaîtrons que tous les genres, quels qu'ils soient, finissent par dégénérer dans la non conviction et le ressassement des artistes amoindris par l'amour aveugle d'un chef de file, raison de plus pour varier les plaisirs.

Le printemps éternel des artistes du XVIIIe siècle va nous permettre seulement de goûter le contraste d'un ciel courroucé.

Différente éloquence. Ici la grâce, là la puis-

sance. Cette dernière expression est décrétée par Louis David.

David (Jacques-*Louis*), peintre français — si peu — naquit à Paris en 1748.

Le voici d'abord dans l'atelier de son grand-oncle Boucher, à la façon d'un navire cuirassé dans un lac...

Et pourtant, nous avons indiqué l'hésitation du jeune homme avant son départ obstiné pour la Grèce. Nous vîmes Boucher plus résolu à « débarquer » son disciple ébranlé qu'à le convaincre, et nous irons retrouver, sans tarder davantage, l'élève de Vien. Vien, dont l'enseignement était basé sur l'étude de la nature et celle de l'antique, ne devait être considéré comme le « restaurateur de l'art » qu'après les succès de son nourrisson : L. David.

De telle sorte que nous assistons à ce spectacle singulier d'un maître mis en valeur par son élève, et il est piquant de constater encore — dans le domaine de la curiosité — la grandeur d'âme de F. Boucher faisant agréer à l'Académie son impitoyable adversaire, en même temps que l'ingratitude de Mme de Pompadour à l'égard de son peintre, demandant à Vien des compositions légères qu'elle devait faire graver sur pierres dures par Guay...

Bref, lorsque David se trouva dans l'atmos-

phère de Vien, il sentit seulement sa vocation à laquelle il devait attacher aussitôt l'importance d'une mission.

C'est lui qui, sous la Terreur, répondra à Carle Vernet venu pour supplier son collègue, dont la haute influence aurait pu efficacement intervenir, de sauver la tête de sa sœur mariée à l'architecte Chalgrin, arrêtée comme suspecte : « J'ai peint Brutus, je ne solliciterai pas Robespierre ! »

Et Mme Chalgrin est exécutée malgré les supplications de son frère ! Tout comme Louis XVI sera guillotiné avec l'approbation du même tribun David.

C'est lui qui, dans l'école qu'il ouvrira bientôt, école toute jonchée de marbres, de médailles et de débris de vases étrusques, répétera sans relâche à ses élèves : « Apprenez à faire un Grec qui ne soit pas un Romain, et un Romain qui ne soit pas un Grec. » Lui qui pourtant dans sa jeunesse incertaine, avait ainsi osé proclamer : « L'antique ne me séduira pas ; l'antique manque d'action et ne remue pas. »

Mais Vien a décidément repassé à son élève sa torche sans éclat, c'est lui qui remportera la victoire, et, en attendant de disputer aux dieux de l'Olympe leur grandeur, David se prépare prosaïquement au concours de Rome.

Hélas ! que de déboires les premiers échelons



PORTRAIT DE Mme RÉCAMIER, par L. DAVID.

(*Musée du Louvre.*)

académiques lui réservent ! Par trois fois il grimpe à l'assaut et par trois fois il est repoussé !

Pauvre et désespéré après le troisième échec, David prend la résolution de se laisser mourir de faim. Sedaine, chez qui il habitait au Louvre, inquiet de ne pas voir l'artiste, court, effaré, chez Doyen, le seul membre de l'Académie qui lui ait été favorable : « Eh bien ? — Eh bien, savez-vous s'il est là ? Ils l'ont tué, vous dis-je ! — Mais qui ça ? — David ! » Et Doyen de joindre ses inquiétudes à celles de Sedaine.

Tous deux appellent le lauréat malheureux et le raniment dans son corps et dans son âme. Même Doyen se laisse aller jusqu'à apostropher ses confrères de l'Académie, en pleine séance : « Messieurs, souvenez-vous que ce jeune homme, un jour, vous tirera les oreilles à tous, tant que vous êtes ! »

Tandis qu'il mûrit cet espoir, le jeune David échoue encore une fois au fameux concours, qu'il ne réussit enfin qu'au cinquième effort, en 1775.

Sans parler des premières œuvres de notre artiste, comme le *Temple de Terpsichore* et ses décorations pour le salon du banquier Perregaux, où hante l'esprit gracieux de l'époque, nous ne voyons guère David préluder sa manière type qu'à son retour de la villa Médicis.

Son prix de Rome représentait la *Mort des fils*

de Niobé, selon la tradition de Van Loo, alors que son *Bélisaire* et les *Funérailles de Patrocle*, en dépit de leur froideur d'expression, donnaient le frisson de la nouveauté.

Cette nouveauté, néanmoins, n'était qu'une résurrection de la noblesse antique dans un reflet de la nature, laquelle nature, dit-on, David aurait dédaignées à Rome en faveur des chefs-d'œuvre séculaires qu'il copiait frénétiquement.

Et combien ce dédain est bien la marque du génie spécial de David !

On aime à l'évoquer en manière de dompteur, fouettant les statues, les torses et les moindres débris du passé, afin qu'ils s'animent en leur marbre de glace.

Lorsqu'il s'est attaqué à l'œuvre, il s'acharne ensuite à ceux qu'elle représente : il faut qu'à son souffle les morts illustres sortent du tombeau.

Sur son album s'inscrivent à nouveau le canon de la forme, la ligne, la synthèse. Il a retrouvé dans ses compositions le balancement harmonique des Grecs, et la nudité prend en son esprit admirablement rétrogade, le caractère divin que Phidias sut donner à ses créations.

David ne travaillera que pour l'immortalité. aux sources de laquelle il veut seulement boire. et sa tyrannie va désormais s'exercer dans l'art avec une puissance extraordinaire.

D'ailleurs c'est Vien, son vieux maître, nommé directeur de l'Académie de France à Rome, qui a « couvé » son pensionnaire, et tous deux s'agenouilleront ensemble devant leurs dieux, en attendant que l'inspiration avantage définitivement l'élève passé maître.

Or, le premier grand succès de David, est, en réalité, son *Serment des Horaces*. La prière esthétique a été exaucée, grâce à cette commande émanant du directeur des bâtiments du roi ; de telle sorte que cette consécration prend un ton officiel dont Vien recueille avec émotion et orgueil sa part. Il revit en son élève avant d'en mourir.

Maintenant on brise les idoles d'hier, les paravents et les éventails sont tout au plus dignes d'être ornés à la mode française.

Quand on songe, en effet, qu'il ne tint pas à David que toute la peinture ne devînt grecque et romaine, lui qui avait préféré prendre les acteurs du *Serment du Jeu de Paume* dans « la nudité sublime et vertueuse des Grecs » et qui s'était écrié dans un sentiment de singulière aberration : « Nous cherchons à imiter les anciens dans les arts, etc. ; ne pourrions-nous pas faire un pas de plus et les imiter aussi dans leurs mœurs et les institutions qui s'étaient établies chez eux pour porter les arts à leur perfection. »

La singulière époque où l'on drape le vélum selon

les acteurs : Le Kain et Talma, qui apprennent aux élèves de David le style des mouvements et le style des habits pour que ceux-ci aillent en répandre le goût.

Époque où l'on ne veut vivre que dans le mobilier de Tarquin le Superbe et boire exclusivement dans les patères d'Herculanum! Époque où les robes de femmes ont des airs de chlamydes et où les souliers ressemblent à des cothurnes!

Ah! David était un habile homme! et voyez que son art avait transformé à son image les mœurs et les coutumes!

Mais, poursuivons. Au Salon de 1787, le célèbre artiste expose la *Mort de Socrate*.

Il a assisté à la tragédie païenne qu'il représente, il en a suivi avec courage le développement pathétique, et même on raconte, à propos de ce tableau, qu'ayant d'abord peint le philosophe à l'instant où il tenait la coupe présentée par l'esclave attendri, André Chénier, qui était aussi Grec que David était Romain, s'écria, comme s'il vivait la scène : « Non, non, Socrate ne prendra la coupe que quand il aura parlé ! »

Et le peintre obéit à la vision du poète qu'il avait partagée.

D'ailleurs, voici une anecdote où l'égoïsme du maître s'imprègne d'un stoïcisme tout antique encore au nom de l'art.

« Une demoiselle de qualité, qui avait bien voulu un jour servir de modèle à David pour la fille de Brutus, à force de poser avec expression, s'évanouit réellement dans les bras de Madeleine sa gouvernante. « Monsieur, dit Madeleine, elle se « trouve mal pour tout de bon ! — Taisez-vous, « reprit David à voix basse, attendez encore, il n'y « a pas grand danger : ne voyez-vous pas qu'elle « est admirable ainsi ? » Et, avant que le modèle eût pris du repos, il se hâta de retoucher ses lignes et de saisir le mouvement. » (*L'Éducation artistique par l'Image et l'Anecdote*, du même auteur).

En poursuivant l'œuvre de notre héros, nous signalerons ensuite les *Amours de Pâris et d'Hélène*, d'une passion très retenue, et les *Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils*, une page remarquable par son énergie sombre.

Un autre aspect de David va maintenant se révéler. La Révolution gronde et naturellement notre « réactionnaire » y prend une part active.

Lui qui mit en déroute les sensibleries de la peinture au profit de la crânerie et du solennel, lui dont la religion en était demeurée à la mythologie et résista toujours à la pensée du christianisme, se fit remarquer aussitôt au premier rang des Jacobins.

Voulez-vous une idée de la foi religieuse chez

David? « La duchesse de Noailles, croyant qu'un artiste si sérieux pouvait seul lui peindre un Christ digne de rappeler la ligne sévère et l'onction des œuvres divines, lui commanda un tableau représentant le Sauveur couronné d'épines.

« Comment voulez-vous, Madame, que je peigne « le Christ? Je ne le connais pas. Socrate si vous « voulez. »

« Peu de jours après, sur l'insistance de la dame, David obéit, mais il lui envoya un Christ sous les traits et sous les habits d'un soldat aux gardes françaises ! »

Voulez-vous un trait de l'ardeur politique de David? « Au 10 août, comme ce pauvre Louis XVI ne reconnaissait aucune figure amie parmi les conventionnels, il aperçut tout à coup son premier peintre : « Eh bien David, lui demanda-t-il d'une voix émue, quand finissons-nous mon portrait? — Je ne finis pas le portrait d'un tyran ! répondit cruellement l'auteur de *Brutus*. »

Aussi bien le *Serment du Jeu de Paume* est une occasion pour David de prophétiser « la foudre qui frappera la chapelle royale » ; et de même que la fille de Brutus avait été posée, comme nous l'avons dit, par une « citoyenne » du grand monde, notons l'amusement de l'anecdote suivante où l'on voit un « charbonnier patriote », qui figura l'un des personnages du *Serment du Jeu de Paume*, refuser

à David la rémunération que le célèbre artiste lui propose : « Fi donc! Monsieur. Ce tableau est pour la nation ; vous lui faites cadeau de votre ouvrage, je ne veux pas de votre argent; mettez seulement ma médaille et son numéro... Je serai content qu'on sache dans cent ans que Rousseau, charbonnier, était bon patriote. »

L'enthousiasme du public répondit à celui de l'œuvre en question, qui prépara généreusement l'entrée de son auteur à la Convention nationale.

Le Musée du Louvre possède un dessin ébauché en couleurs sur toile répétant exactement le *Serment*; il nous initie à la manière de procéder singulière du maître. Il dessine nus ses personnages avant de les habiller, et son dessin est bien typique dans sa pureté classique, dans son geste noble, dans sa ligne impeccable !

Certes, le moyen est choquant et contraire à l'acceptation du geste vêtu, dont les plis ont un esprit propre, opposé même à la charpente osseuse et au caprice des muscles, mais les Grecs et les Romains ne juraient que par la nudité, et David ne voulait point leur déplaire.

Au surplus, il faut louer cette admirable probité technique qui n'est pas l'une des moindres vertus de l'art de notre personnage.

Une autre de ses vertus est à mentionner. De celle-là, David se fût indigné parce qu'elle était

contraire à sa doctrine, mais nous y insisterons d'autant qu'elle nous montre le véritable génie du peintre.

Lorsque David déposera son glaive et son armure, lorsqu'il sera français enfin et ému directement par la Nature de son temps, il fera des chefs-d'œuvre!

Mais procédons par ordre. Nommé membre de la Convention, le peintre de Brutus fait preuve d'un républicanisme exalté, et il vote avec Lepelletier de Saint-Fargeau la mort de Louis XVI.

Or Lepelletier, au lendemain de ce vote, est assassiné par un garde du corps.

Il n'en faut pas davantage pour que David coiffe furieusement le bonnet phrygien en place de son casque coutumier, et, du même coup, son génie se transforme!

Il retrace les derniers moments de son défunt collègue avec une telle conviction, avec une telle foi sincère, qu'il en oublie son austère doctrine et peint un chef-d'œuvre personnel : son chef-d'œuvre!

A ce naissant réalisme, marque de sa plus réelle maîtrise, vient s'ajouter, à quelque temps de là un autre chef-d'œuvre, *Marat assassiné, dans sa baignoire*, d'un réalisme plus accentué.

Et c'est encore avec le *Sacre*, avec le *Portrait de Mme de Récamier*, que David donnera le meilleur



LES SABINES, par L. DAVID.
(*Musée du Louvre.*)

de lui-même, par opposition aux *Sabines*, notamment, qui sont du genre doctrinaire.

Pourquoi, diable, reprit-il le casque après s'en être si victorieusement libéré? Pourquoi renonça-t-il à sa propre émotion, à son génie intime, plus vivant, plus souple et plus vrai !

Mais, en réalité, David se fût fâché de n'être point le génie acquis qu'il voulait paraître, aveuglément, et il eût estimé ses échappées de verve, regrettables. David, en un mot, n'eût point été David sans la science qui lui dérobait son génie.

Une anecdote macabre, maintenant, va nous montrer l'artiste s'employant à maquiller le cadavre de Marat. Il s'y applique avec le zèle d'un bon républicain; il est vrai que ce bon républicain peindra plus tard avez un zèle égal la *Distribution des Aigles* et le *Couronnement*.

« La journée du 16, fixée pour l'enterrement de Marat, fut un deuil public. Maure et David étaient chargés de tous les soins. Comment exposer ce corps?

« On ne peut découvrir aucune partie du corps
« du martyr, dit David, car vous savez qu'il avait
« une lèpre et que son sang était brûlé... Un drap
« mouillé représentera la baignoire. Ce drap,
« arrosé de temps à autre, empêchera l'effet de la
« putréfaction, déjà très avancée. »

« Et, bravement David se mit à maquiller le

cadavre. Le visage fut blanchi à la craie, puis graissé ; les lignes déprimées furent rehaussées de plâtre. Les bras croisés par-dessus le suaire, furent entourés de toiles peintes pour dissimuler les ulcères. Les débris de paupières furent relevés avec des pinces et montrèrent des yeux menaçants et farouches. Le tout fut verni, tel un monstrueux poisson vert, écaillé d'argent. »

Mais poursuivons. Dictateur des arts sous la Révolution, membre du Comité d'instruction publique et du Comité de sûreté générale, voici David enfin nommé à la présidence de la Convention.

Son dévouement à la cause de Robespierre lui vaut d'être arrêté après le 9 Thermidor, et, dès qu'il est rendu à la liberté, il obtient l'autorisation de réintégrer la Convention.

Dès ce moment, David semble dégoûté de la politique et nous le voyons s'enfermer dans son atelier pour se sacrifier exclusivement à l'art. Les *Sabines*, le portrait (inachevé) de Bonaparte, naissent alors, et, après Marengo, le maître exécute le beau portrait équestre du futur empereur gravissant le Saint-Bernard.

Devenu empereur, Napoléon commande à David, qu'il avait nommé son premier peintre, deux immenses tableaux où il retrace les scènes du *Couronnement* et la *Distribution des Aigles*.

Cent quatre-vingt mille francs rémunèrent ces œuvres magistrales, à propos desquelles deux souvenirs nous reviennent.

C'est d'abord la brusque répartie du peintre à un grand dignitaire de l'Empire qui lui dit : « Vous avez peint Joséphine plus belle qu'elle n'est. — Allez le lui dire », répond David.

Et ensuite un mot de Napoléon, relativement à l'attitude trop calme que l'artiste avait prêtée au pape dans son esquisse du *Couronnement*.

Primitivement, le prélat en effet, n'était qu'un simple spectateur de cette comédie héroïque, et l'empereur dit à son peintre : « Je n'ai pas fait venir le pape de si loin pour ne rien faire. Faites-lui lever la main en signe de bénédiction. »

Ensuite, pendant la première année de la Restauration, David vit retiré, il cherche à se faire oublier, n'hésitant pas néanmoins à signer à l'époque des *Cents-Jours*, les Actes additionnels ; enfin, à la seconde Restauration, le grand artiste est condamné à l'exil.

Il se fixe à Bruxelles où il ne vit guère que par le corps, ranimant sa vieillesse au chaud soleil de sa chère Grèce où son esprit s'était encore refugié.

Voici ses œuvres à ce moment : *l'Amour quittant Psyché*, *Télémaque et Eucharis*, la *Colère d'Achille*, *Apelle peignant Campaspe*, etc., sans compter un grand nombre de portraits.

« Son pinceau de vingt ans, a dit justement un contemporain, n'accuse ni fougue, ni vérité ; son pinceau de soixante-quinze ans n'indique ni faiblesse, ni défaillance, tant il est vrai que la tête d'un artiste est, d'après le poète, un éternel printemps paré de moissons et de vendanges. »

En 1814, David exécutait les *Thermopyles*, page éloquente et froide, a-t-on écrit, comme un discours de grand maître de l'Université.

Hélas ! l'art doctrinaire ne pouvait que prolonger la monotonie d'un génie en le rendant toujours égal à lui-même, et, sur la fin de sa vie, le maître ne peignait plus qu'avec sa science, son génie théorique même s'étant envolé.

Louis David dont, nous le répéterons en fin de cette notice, la gloire véritable tient plutôt à son expression personnelle réaliste, mourut à Bruxelles en 1825.

Et le célèbre artiste nous a présenté lui-même de la sorte ses élèves : « Mes disciples ont tous la lettre du génie : Girodet, Guérin, Gros. » Et il disait vrai seulement pour ce dernier maître, qui, — singulière ironie, — devait, par ses chefs-d'œuvre, donner plus tard le branle au romantisme !...

REYNOLDS

Josué Reynolds fut le fondateur de l'école anglaise de la peinture.

Il sut puiser, dans la nature filtrée par les maîtres, le style d'où devait découler tout un idéal qu'il affirma d'abord par l'originalité de ses propres chefs-d'œuvre. C'est-à-dire que ce grand maître, de qui les portraits particulièrement chantent la gloire, eut le don de la sensibilité et de la grâce, tant dans le geste que dans la couleur, et ces vertus ravissantes lui valurent de réveiller un art en somnolence ou sans grande ambition de personnalité auparavant.

Reynolds, en un mot, ouvrit la voie à un genre national qui, avec Th. Lawrence, Gainsborough et George Romney, se poursuivit excellemment.

Josué Reynolds naquit à Plympton, dans le comté de Devonshire, le 16 juillet 1723.

Suivant le rapport de Malone, il aurait débuté par copier les dessins de ses sœurs, assez douées pour les arts, et les gravures qui ornaient les livres de son père ne l'auraient point non plus laissé indifférent.

On parle, à ce propos, d'un *Plutarque* de Dryden, auteur anglais dont les illustrations furent cependant moins suggestives, comme beauté, que les *Emblèmes* du Hollandais Jacques Catts, pour qui le jeune Reynolds s'éprit soudain.

Ce dernier ouvrage lui avait été apporté par une parente d'origine flamande, et l'on prétend que les gravures du livre de Catts étant supérieures à celles du *Plutarque*, l'éveil de la vocation de l'artiste n'en fut que plus éclatant de clairvoyance.

D'ailleurs, l'inclination naturelle de Reynolds, à ses débuts, l'entraîna plutôt vers Leyde et Haarlem que vers l'Italie où son imagination se tournera seulement plus tard. Après la sincérité et la vérité de l'école flamande, la fantaisie, l'imagination dorée la piété sublime des Titien, des Léonard de Vinci, des Michel-Ange, de Fra Bartolomeo devaient nécessairement parfaire l'étude de ce futur peintre d'esprit et de lumière ; aussi bien il fallut que la révélation de Raphaël lui vînt par l'intermédiaire d'un nouveau livre : *le Traité de la peinture*, de Richardson.

C'est du moins la légende qui ajoute encore à la vertu suggestive des livres, en nous montrant le père de Reynolds s'écrier à la vue d'une copie de son fils, d'après une gravure d'un traité de perspective : « L'auteur a bien raison de dire dans sa



MASTER HARE, par SIR JOSHUA REYNOLDS.
(Musée du Louvre.)

préface que l'on fera des merveilles en suivant ses principes : voilà quelque chose d'extraordinaire ! »

Notre personnage est âgé de huit ans à peine, et l'enthousiasme du vieux Samuel Reynolds recteur de Sainte-Marie de Plympton, n'est point, en vérité, propice aux études littéraires que déjà l'enfant rêvait d'abandonner en faveur d'un dessin hallucinant.

Si l'on passe ensuite d'un seul coup, des prémices au résultat, la légende a beau jeu ; la preuve en est que tous les portraits du jeune Reynolds faisaient déjà l'admiration de sa famille et de ses amis avant même qu'il n'entrât en possession de la technique de son art !

Mais la gloire est miséricordieuse, passons, et le 18 du mois où les beautés de l'art lui étaient apparues, dans le dernier livre qu'il avait regardé au jour de saint Luc, notre héros futur fut placé sous la tutelle d'un fabricant de portraits appelé Hudson.

A cette époque où la culture des arts était au moins indifférente, on parle de Hudson comme d'un commerçant surtout dressé à plaire à sa clientèle, tout comme un photographe de nos jours ; il excellait à flatter ses modèles qu'il représentait en une pose invariable, coiffés d'une perruque poudrée, vêtus d'un habit de velours bleu et d'un gilet de satin blanc !

Il faut savoir gré néanmoins à Hudson, du léger ressentiment qu'il manifesta de voir son élève bientôt le dépasser, c'est donc que son jugement n'était point aussi banal que ses productions, une autre preuve en est dans les copies du Guerchin que le maître faisait faire à son élève, comme pris de remords de lui apprendre si peu, personnellement.

Bref, après deux années de métier sous les ordres du fabricant de portraits, ce dernier souhaita bonne chance au jeune Reynolds, tout comme on ouvre la cage à un oiseau rebelle à la captivité. « Va, pensa-t-il, tu es fait pour voler haut, que tes ailes te soient propices ! tu as assez longtemps rasé le sol avec moi !...

Et le futur maître prit son essor vers sa province. Le voici ensuite établi à Plymouth (1743), sans modèles d'aspiration autres que les ouvrages d'un peintre obscur nommé William Gandy d'Exeter, dont plus tard Reynolds vanta le talent de portraitiste parfois, à l'égal de celui de Rembrandt. Toutefois l'élève de Hudson portait encore l'empreinte de son maître et, malgré qu'il tâchât de s'affranchir des habitudes vulgaires de son initiateur, en abordant la nature avec une flamme libre, avec une propre conviction, son acharnement se ressentit longtemps de sa fâcheuse éducation première.

Hudson avait été gâté par le « client », le client devait à son tour paralyser le génie naissant de Reynolds. « Les figures avaient la raideur, l'insignifiance des individus qui posent et semblent d'ordinaire attendre qu'on les rase.

« Tous ces personnages portaient invariablement leur chapeau d'une main, tandis que l'autre était placée dans le gilet. Or, un amateur ayant voulu être représenté avec son chapeau sur sa tête, le peintre satisfit son désir, termina le tableau quand il fut parti, et envoya la toile à son domicile.

« Grande surprise de la femme ! Son mari avait non seulement son chapeau sur sa tête, mais un autre sous le bras ! Le peintre après l'avoir coiffé, avait suivi sa routine... »

Cette anecdote, certainement exagérée, souligne drôlement la singulière absence d'originalité de notre personnage à ses débuts et combien elle servira favorablement, en revanche, de son contraste, la personnalité de ce génie lorsque nous toucherons à son apothéose !

En attendant, flanqué de ses sœurs cadettes qui l'aident dans sa besogne, l'élève de Hudson s'attache seulement à dépasser la réputation de son maître, tant par l'importance de sa production que par l'habileté supérieure de son métier.

Pourtant, de jour en jour, la technique du

fabricant de portraits s'égare, serait-ce qu'elle a de hautaines distractions? Allons-nous assister à l'éveil d'un talent de peintre chez ce digne commerçant?

Et de fait la clientèle déserte la boutique, ne comprenant rien au génie qui veut ses *coudées* franches dans un vol trop haut. Cette fois, la qualité succède à la quantité des amateurs. Reynolds s'est ressaisi, et le dédain bourgeois lui montre décidément le droit chemin de l'art.

Nous irons maintenant retrouver notre artiste à Londres, où la renommée l'a suivi.

Il habite Saint-Martin's Lane, rue où logent presque tous les artistes de l'époque, au sein même d'une sorte d'Académie où les nobles discussions esthétiques embellissent la vie matérielle. C'est là que notre peintre essaye d'oublier Hudson et de préparer sa gloire.

« Il était poli sans humilité, indépendant sans arrogance », dit Allan Cunningham dans son bel ouvrage sur les artistes anglais; c'est, au surplus, donner une idée sympathique de l'homme et ajouter aux vertus nécessaires à sa réussite, selon l'esprit de la légende dorée; pourtant Reynolds était encore indécis et capricieux puisque, au moment où nous le voyons s'absorber en son rêve d'artiste, il le brusque soudain pour naviguer.

L'occasion d'ailleurs, est délectable. Le capitaine

Keppel, nommé amiral de la flotte chargée de défendre les bâtiments de son pays contre les oppressions des pirates algériens, propose au peintre de lui faire voir Lisbonne, Gibraltar, Alger, pour aller enfin mouiller devant l'île Minorque.

Voici donc embarqué notre « portraitiste », le délicat interprète futur de la beauté de la femme et de la fraîcheur de l'enfant ! Un instant même l'Angleterre manqua perdre un de ses grands hommes en expectative. Reynolds, effectivement, étant descendu à terre, tomba au fond d'un précipice !

Mais rassurons le lecteur, l'immortalité veillait et, aussitôt rétabli, nous voyons notre héros franchir les portes de Rome. Jolie cette entrée en convalescence, après une chute certainement providentielle par ses conséquences sans gravité, dans le foyer même de l'inspiration !

Pourtant on raconte que les Loges et les Stanze du Vatican furent longues à émouvoir le voyageur anglais, qui avoue la honte de son émotion tardive, sans grand enthousiasme. En définitive Reynolds préféra Michel-Ange à Raphaël, qu'il proclama dans ses *Discours sur la peinture* « prince de l'idéal », « maître souverain du beau style ».

Mais, comme certains le font justement remar-

quer, ce lyrisme dans l'admiration de la part de l'élève de Hudson, à l'égard de Buonarroti — car Hudson hante encore de son esprit bourgeois l'âme du futur maître — est au moins singulier.

A moins que Reynolds n'ait eu soudain la révélation des qualités qui lui manquaient, en contemplant des altitudes.

Bref, l'œuvre du maître, malgré qu'on y ait vu des influences de Léonard de Vinci, de Titien, de Velasquez, demeure bien personnel, bien anglais et, certainement, si quelque souvenir de l'art italien s'y reflète, ce n'est point celui de Michel-Ange.

Aussi bien, en poursuivant, ce n'est pas davantage pour avoir admiré Bologne, Gênes, Parme et Florence, que notre artiste britannique devait détacher sur un ciel bleu les personnages de ses tableaux. Finissons-en donc avec l'insistance puérile des fatals ascendants et reconnaissons sans détours l'originalité de Reynolds.

Cette originalité va d'ailleurs se faire jour décidément.

Première phase d'affranchissement : le joug de Hudson est timidement secoué par son élève et l'opinion bourgeoise tourne le dos au successeur indigne du fabricant de portraits. Deuxième phase : au retour de son expédition maritime, Reynolds ayant perdu le fil de sa facture routi-

nière à la vue des chefs-d'œuvre italiens, se met à dos ses partisans.

L'art était perdu si l'on abandonnait l'usage, si un jeune homme refusait de suivre les voies où marchaient tranquillement, régulièrement, les hommes dont la réputation était établie !

Il n'empêche que les véritables amateurs acclamèrent le génie du novateur, de qui les yeux avaient été simplement dessillés au spectacle d'une nature souple, ingénieuse et nullement doctrinale.

Voilà quelle avait été, en réalité, l'influence des Michel-Ange, des Raphaël, des Vinci : une leçon d'affranchissement et, du coup, l'oiseau captif prit haut son vol, selon les prédictions du mauvais peintre Hudson.

Deux portraits sacrèrent décidément notre artiste, celui du duc de Devonshire et celui du commodore Keppel.

Ce dernier, en un chef-d'œuvre, trouvait le remercîment et la récompense du voyage en Italie qu'il avait heureusement conseillé et favorisé.

Tandis que Liotard, autre peintre alors en vogue en Angleterre, s'évanouissait dans l'oubli, les modèles affluaient à l'atelier de Reynolds.

Atelier somptueux, vie somptueuse ; pour Reynolds, la vie des habiles portraitistes commençait à l'aube de ses trente ans !

D'autre part, les génies sont faits pour se rencon-

trer et l'amitié de l'écrivain Samuel Johnson fut précieuse au peintre. Voici quelle en fut l'origine — toujours suivant la précieuse légende : « Reynolds visitait sa ville natale lorsque dans une heure de solitude, il ouvrit par hasard la dramatique *Biographie de Sauvage*.

« Le bras appuyé contre la cheminée, il commença à lire, et l'ouvrage exerça sur lui une telle fascination qu'il alla jusqu'au bout sans changer de posture. Il s'aperçut alors que son bras était engourdi et comme paralysé.

« Cet accident lui inspira le désir de voir un auteur qui avait pu le captiver de la sorte. »

On rapporte bien aussi que la liaison affectueuse des deux hommes naquit d'une réflexion misanthropique ; mais nous ne consignerons cette autre hypothèse que pour l'agrément de son invraisemblance.

« Des dames chez qui Reynolds avait rencontré Johnson, pleuraient une amie qui leur avait rendu de grands services, et le peintre consola leur peine en disant que cette mort leur laissait la consolation de les délivrer du fardeau de la reconnaissance. »

Baume détestable que l'écrivain vanta fort, d'accord avec Reynolds, malgré que les dames se récrièrent contre une telle pensée égoïste. Et il paraîtrait que sur ce, les deux hommes, commu-

niant dans cette soi-disant logique humaine prirent congé de leurs hôtesses, bras dessus bras dessous...

Mais passons sur le reproche même d'habileté, que certains biographes adressent à Reynolds ; Johnson, esprit aigri et redouté, Hogarth (un autre maître anglais) aux manières brusques, auraient étrangement servi la cause du portraitiste tout miel et tout sourire.

On nous montre Reynolds peintre flatteur, rajeunissant les masques, embellissant excessivement la laideur tandis que sa bourse enfle à vue d'œil. En revanche on fera courir plus tard le bruit que les discours de Reynolds à l'Académie sont jusqu'à un certain point l'œuvre de Johnson, et l'artiste réfute lui-même cette calomnie, en attribuant son talent d'orateur à la seule éducation qu'il a reçue du célèbre moraliste, son ami (avec lequel il fonda le *Literary Club*).

On voudrait aussi amoindrir la qualité de l'œuvre du célèbre peintre anglais, en insistant sur la collaboration de l'Italien Joseph Marchi et de Peters Toms, auxiliaires du maître, lorsqu'il était débordé de commandes ; n'avons-nous point noté maintes fois, au cours de ce travail, chez Raphaël et chez Rubens entre autres, la présence d'élèves travaillant aux tableaux de leurs augustes employeurs ?

Bref, en 1769 la première fois que Reynolds entre dans la salle de l'Académie Royale de Londres, qui vient d'être établie, tous les membres se lèvent et le saluent président. Voilà qui triomphe de toutes malencontreuses hypothèses sur l'homme : le respect de ses chefs-d'œuvre.

Et l'énumération de ces chefs-d'œuvre est longue.

N'insistons point, cependant, sur l'inspiration historique du maître qui, en général, unit la prétention à la vulgarité.

On prétend même que *les Trois Grâces* de la *National Gallery* font sourire le spectateur ; quant à *la sainte Famille* du même auteur, elle ne posséderait en aucune manière la dignité du style noble.

Restent des œuvres aussi critiquables, comme *Hercule au berceau étouffant des serpents*, des scènes de *Macbeth*, etc. Mais, il est loin d'entrer dans nos intentions de diminuer un grand peintre en appuyant davantage sur ses faiblesses.

Nous aborderons donc avec un enthousiasme compensateur la nomenclature de ses pages géniales.

On pourrait citer tous ses portraits : c'est celui de la vicomtesse Galway et de son fils, celui de la princesse Sophie-Mathilde enfant, qui tiendrait sa place à côté de l'infante Marguerite de Velas-

quez, c'est *Simplicity* portrait de lady Gatwyn enfant et tant d'autres suaves images de l'enfance connues sous les titres de *Têtes d'anges*, *Age d'innocence*, *l'Écolier*, etc.

Sans oublier encore un *Samuel enfant*, popularisé par la gravure, une *lady Giorgiana Spencer*, une *mistress Siddons en Muse de la Tragédie*.

« Reynolds, a écrit fort justement un contemporain, avec une hardisse de grand maître, n'a pas planté ses modèles immobiles au centre de la toile. Ils y entrent par le bord du cadre, continuant une action commencée au dehors, en laissant vide devant eux, contrairement aux règles, un assez large espace. »

Et l'on n'insistera jamais assez sur la grâce délicate de cet art robuste, presque violent dans le tendre et l'exquis, sur la virginité de ces tons appliqués en pleine pâte, sur ce « fini » sans blaireautage.

Et la négligence spirituelle, enfin, de ces fonds, où vit la figure principale si scrupuleusement caressée, est une des marques caractéristiques de l'art distingué et pénétrant de Reynolds : peintre, répétons-le dans notre conclusion, de la beauté de la Femme et de la délicatesse de l'Enfant, peintre toujours anglais et qui, par l'originalité de sa grâce, au pays de la raideur,

par la qualité de sa lumière, au pays du brouillard, mérite un éloge particulier.

Josué Reynolds mourut à Londres en 1792, il fut enterré avec pompe dans la cathédrale de Saint-Paul où une statue de Flaxman le correct sculpteur, sorte de Michel-Ange refroidi, immortalise à sa façon son génial compatriote.

GÉRICAULT

Si L. David fut le père du classicisme, on pourrait, à propos du romantisme, mettre dans la bouche de Gros, son élève, les paroles du vieux maître de David : « J'ai entr'ouvert la porte ; Géricault l'a poussée. »

Or l'innovation de Gros fut tellement inconsciente, que son suicide, dit-on, n'y serait pas étranger. Le peintre des *Pestiférés de Jaffa* fut effectivement effrayé de son geste d'indépendance et, n'ayant pu revenir sur ses pas dans la manière de David, il en conçut un désespoir tragique, tandis que l'auteur du *Radeau de la Méduse*, arrachait au père du romantisme malgré lui, son aveu décisif.

Nous nous arrêterons à Géricault.

Quand on songe à l'œuvre considérable de ce maître mort à trente-quatre ans, on demeure stupéfait !

Et n'est-ce pas à l'ampleur de son geste surhumain de novateur qu'il succomba, dans la fleur de l'âge ? Ici le dicton populaire qui rit en disant « tu as

trop d'esprit, tu mourras jeune » se réalise gravement à propos de ce véritable esprit.

En Géricault déjà, le mouvement va s'abandonner à plus de vraie vie, la ligne quittera sa morgue pour suivre la forme avec moins de raideur, et la couleur s'inspirera de l'harmonie naturelle.

La révolution gronde contre le style antique qui piétine, et il faut à ce genre l'audace à laquelle Gros n'avait cédé qu'impulsivement, et cette audace ne pouvait être du génie que si elle était volontaire.

Songez à la routine impitoyable des contemplations et des acceptations visuelles propagées par des maîtres intransigeants et respectés par leur école respectueuse ! Songez à la nature présentée selon des règles et des convenances !

Quel courage il fallut donc à Géricault pour rompre avec cet art dogmatique qui risquait tout autant de dégoûter les artistes que le public de l'heure !

Il nous revient que lorsque Meissonier peignit un *vrai* cheval, la foule s'en détourna avec horreur. Jugez donc, on en était alors au *coursier* en bois de Horace Vernet, à sa majesté fausse, et tout au plus vit-on dans le cheval de Meissonier la copie de quelque monstrueuse haridelle !

Ainsi donc la vérité, même bien choisie, faisait



CARABINIER, par GÉRICAULT.
(*Musée du Louvre.*)

horreur, parce que l'œil était détourné de voir par une fallacieuse théorie.

Or la nature tout entière subit à travers l'objectif de Géricault cet interrogatoire de franchise. Il la revisa et lui fit avouer son mensonge.

Aussi bien le mensonge et l'hypocrisie sont affaire de goût, et il n'y eut que les amateurs de droiture qui acclamèrent l'explosion de la vérité dissipant les ténèbres du faux. Hâtons-nous de dire que la masse se rallia bientôt au génie, par cette même raison instinctive que les papillons se rencontrent autour de la lumière.

Géricault, ainsi donc, marque le point de départ de la révolution qui s'est faite dans l'art français au commencement du XIXe siècle. C'est à lui que l'on doit ce mouvement d'idées extraordinaires d'où naquit notre école présente qui ne sait plus même s'arrêter aujourd'hui dans l'expression de la vérité. En effet, voyez les étalages de l'art : du classicisme au romantisme, du romantisme au réalisme, du réalisme au naturalisme et du naturalisme... à l'horrible !

En attendant la réaction fatale au bout du fossé, nous reviendrons à l'auteur du *Naufrage de la Méduse.*

Jean-Louis-André-Théodore Géricault naquit à Rouen en 1791. Placé à la mort de sa mère au collège, l'enfant, dès la dixième année, s'adonne

aux études classiques auxquelles son père, un jurisconsulte distingué, le voue sans retard.

Il n'y progresse guère, son imagination suivant plus à plaisir les papillons dans le soleil que les préceptes de la grammaire ; d'ailleurs l'amour de la forme que son œil caresse avec tant de joie, amène peu à peu notre adolescent au culte du développement physique qu'il s'attache à appliquer d'abord à sa personne.

Et, au-dessus de tous les exercices, disons « de sport », pour employer le vocable excessivement à la mode de nos jours, le jeune Géricault place l'équitation, dont le directeur du Cirque Olympique, Franconi, lui dévoile la beauté au cours d'une représentation qui demeure gravée en sa mémoire.

« Les chevaux me tournaient la tête. Mon esprit faisait rage dans des cavalcades imaginaires, tandis que j'avais sous les yeux grammaire ou prosodie, et cependant je crois que je me serais enthousiasmé autant que les meilleurs élèves pour le grec et le latin si l'on m'avait seulement fait pressentir et entrevoir en perspective, comme récompense de mes efforts, les belles descriptions de coursiers dont les poètes anciens abondent. »

Dans ces chevaux, le futur artiste semblait voir frissonner le mouvement de la nature tout entière. N'était-ce pas, en effet, l'expression unanime de la force, de la puissance et de l'impétuosité

que cet animal cabré portait en ses flancs d'acier

Et l'artiste de nous décrire sa passion pour « la plus belle conquête de l'homme ». Un jour de congé, rencontrait-il un beau cheval? il le suivait; le cheval prenait-il le trot? il trottait; du trot passait-il au galop? il courait de toutes ses jambes derrière, traversant la ville, s'égarant dans la campagne et ne s'arrêtant que lorsque, inondé de sueur, il tombait sur la route, épuisé de fatigue et haletant...

Même la gloire de Franconi hantait les rêves du jeune homme au point qu'il inventait des supplices pour arriver à satisfaire aux règles du *Parfait Cavalier*.

Qu'on en juge : le soir avant de se coucher, plaçait entre ses jambes tous ses dictionnaires et ses livres liés ensemble, et même ces instruments de torture agissant trop faiblement à son gré, il les remplaça par un instrument de son invention qui arquait ses cuisses pendant son sommeil en les martyrisant...

Hélas ! l'amour de l'équitation devait coûter la vie à notre héros, tout comme à Decamps, autre maître de la peinture ; mais n'anticipons pas.

Aussi bien cette passion qui nous révèle une attirance extrême pour le mouvement intense et trahit une volonté peu commune chez Géricault, sert parfaitement la cause de sa destinée.

Ce révolutionnaire ne pouvait qu'être un volontaire, et ce précurseur de la vie dans l'art nous plaît à contempler sur un cheval fougueux, aux marines sanglantes, aux muscles frémissants.

Bref, ne nous étonnons pas de voir en Carle Vernet le premier maître de notre artiste. Le père du peintre de *la Prise de la Smalah* initie logiquement le débutant à l'étude du « coursier » d'alors et, grâce à Géricault, le cheval étique de Vernet va devenir noble.

Lasse de traîner le cabriolet, l'haridelle de Carle s'ébrouera dans la gloire avec un autre maître.

D'ailleurs, le premier initiateur semble tôt être délaissé en faveur de Pierre Guérin qui, après la révélation de Vernet, sera en somme le bienfaiteur réel de notre génie futur, puisqu'il lui inspirera la haine de l'enseignement doctrinal.

Du reste Géricault fréquenta peu les ateliers, il préférait travailler chez lui, dans le silence de ses pensées et de ses observations critiques sur les œuvres de ceux qui étaient la gloire du moment.

Ainsi naquirent *le Chasseur à cheval* et *le Cuirassier*, prélude d'une série inoubliable de chevaux aux croupes luisantes, aux « jarrets d'acier » comme on n'était pas encore habitué d'en voir.

Obligé d'interrompre ses travaux en pleine aurore de gloire, dans l'année désastreuse de 1814, Géricault néanmoins retraça d'une manière

frappante des épisodes militaires où nos soldats ont été parfaitement observés en leur pittoresque accoutrement de guerriers héroïques et simples. Croquis, notes, sorte d'écriture qui semble pressentir la grandeur d'un Raffet.

Mais ne voilà-t-il pas que notre peintre, toujours possédé de l'amour des chevaux, cède à la singulière tentation d'entrer dans le corps des mousquetaires rouges, que l'on venait de former, rien que pour le bonheur de vivre au milieu non seulement des chevaux, mais dans la fièvre des exercices militaires!

Fort heureusement, le désenchantement rapidement a raison de cette fantaisie, qui risquait pour le moins de briser le crayon de son auteur et, un voyage en Italie remet l'idéal en place chez notre guerrier occasionnel.

A Rome, l'artiste entreprend un grand tableau représentant des courses de chevaux qu'il n'achève pas, son père l'ayant rappelé à Paris.

Géricault est un fils respectueux, tout comme son père est un profane, les deux hommes au surplus devant se passer mutuellement leurs caprices, car si le peintre souffre certaines fois de l'incompétence paternelle et de son joug égoïste, le jurisconsulte ne cesse de subir les singuliers écarts de son fils.

Témoin cet autre engouement de l'artiste pour les costumes orientaux!

Engouement qui l'amène à prendre un domestique turc, ignorant totalement notre langue et cause d'une suite de bévues et quiproquos auxquels le père Géricault vivant avec son fils, eut beaucoup de peine à s'habituer.

Voici donc notre artiste à Paris ; c'est là que sa gloire va être consacrée, l'idée du *Radeau de la Méduse* naîtra du hasard. Un M. Corréard, victime du fameux naufrage, fait au peintre le récit de son infortune, et dès lors l'idée de représenter un épisode de ce drame germe dans son cerveau.

Il se prépare à son œuvre par une grande quantité d'esquisses ; l'hospice Beaujon, voisin de l'atelier de Géricault lui envoie tous ses morts. Jamais tableau ne fut conçu avec plus d'amour de la vérité.

Où étiez-vous, monsieur Guérin, maître ultra-classique, tandis que votre prodigieux élève s'affranchissait du dogme antique en copiant tout simplement des cadavres? Combien cela était plus aisé de copier tout « bêtement » des modèles vivants qui poseraient des morts !

Et qui eût dit que Géricault innovait à ce moment l'ère du romantisme rien qu'en étant sincère !

Il est vrai que le résultat de ce chef-d'œuvre exécuté en six mois, à la confection duquel des monceaux de cadavres avaient présidé, fut négatif. Mal placé au Salon de 1819, la foule l'accueil-

lit dédaigneusement. Toujours l'horreur de la vérité qui fait peur !

Aussi bien Géricault était habitué à ces déboires, puisque ses précédentes toiles n'avaient pas davantage convaincu le public, et il fallut que l'amitié d'un M. Dedreux-Dorcy triomphât de l'injustice du moment, cette même injustice qui salue les génies à sa manière.

M. Dedreux-Dorcy, effectivement, acheta à son ami Géricault, pour 6.000 francs, *le Naufrage de la Méduse* qui, exposé à Londres — non dans un désir de spéculation, parce que son acquéreur est aussi riche dans sa bourse que dans son cœur, mais par esprit de justice — eut un éclatant succès.

Pour une fois, avouons-le, la lumière nous vint d'Angleterre, sans toutefois que le propriétaire du tableau acclamé se laissât attendrir par une offre de 23.000 francs, qui eût béatifié cette « clairvoyance » au pays du brouillard. La preuve en est que pour les 6.000 francs qu'elle avait coûté, la page maîtresse de Géricault fut cédée au Musée du Louvre par l'ami fidèle du maître.

Mais poursuivons, le bénéfice que Géricault a retiré de l'exhibition de Londres, 17.000 francs, lui est un garant que les spéculateurs organisateurs de ladite « n'y ont point perdu », et c'est dans cette pensée que notre artiste va se fixer quelque temps en ce pays, où il fera des lithogra-

phies pour ceux qui, dès premiers, apprécièrent son génie.

Malheureusement il est malade à Londres durant quatre longs mois, et le charme de la reconnaissance s'évanouit dans l'inaction et la solitude.

Aussitôt rétabli, nous le voyons accourir à Paris, où il se remet au travail avec une nouvelle ardeur jusqu'à l'accident qui devait, hélas ! précipiter sa fin tragique...

Voici la pénible anecdote : Géricault avait trois beaux chevaux difficiles à monter ; or, en rentrant d'une promenade, à sa porte même, il fit une chute qui parut d'abord peu dangereuse, mais un nœud de la ceinture de son pantalon ayant porté contre la colonne vertébrale, détermina un abcès dont le malheureux artiste devait être bientôt victime.

Effectivement, ses forces déclinèrent insensiblement à la suite de ce mal et, un jour qu'il montait son cheval favori au Champ de Mars, lancé au galop, Géricault heurta un autre cavalier. Le choc fit percer l'abcès et dès lors il ne lui fut plus possible de sortir.

Malgré ses souffrances, le malheureux artiste n'abandonna point tout d'abord son art, il ne dut s'y résoudre que peu à peu, lorsque sa douleur eut raison de son énergie morale.

L'histoire nous le montre alors, couché, peignant encore, appuyé sur des oreillers sur lesquels des

amis le hissent et le maintiennent tandis qu'il les console entre deux faiblesses, entre deux ébauches où la vie veut sourire quand même à celui qui va mourir.

Il montre sa main à ceux qui fidèlement l'entourent, en leur disant : « Voyez donc! quel peintre, quel sculpteur a jamais rendu une main aussi souple que celle-là. » Il s'extasie sur toute la beauté qui déjà s'étiole autour de lui dans sa vision affaiblie et défaillante.

La veille de sa mort, il prononça ces paroles déchirantes : « N'est-il pas triste de mourir à trente-trois ans, avec le regret de n'avoir encore rien fait de ce que l'on a senti! »

Enfin, anéanti par ses souffrances, Géricault succomba dans les bras de son ami Dedreux-Dorcy en 1824.

Géricault, au résumé, malgré sa courte carrière, nous a laissé non seulement des chefs-d'œuvre, mais encore la réputation d'un chef d'école, son nom doit vivre dans la reconnaissance des artistes, pour avoir secoué le joug routinier et rendu hommage, l'un des premiers, à la nature telle quelle. C'est ainsi que, grâce à Géricault et à ceux qui suivirent, l'humanité s'est affranchie peu à peu de l'erreur et du dogme de voir.

INGRES

Celui qui a écrit au fronton de sa doctrine : « le Dessin est la probité de l'Art », était un artiste extraordinairement beau par l'entêtement de son crayon à vouloir subordonner la couleur.

Et Delacroix valait tout autant en beauté obstinée, par la prédominance objective de son pinceau sur le dessin.

Cette admirable lutte du célèbre classique contre le non moins célèbre romantique, nous valut deux essences de chefs-d'œuvre, et il faut se réjouir, à notre époque « de sport », d'évoquer ces querelles nobles où deux idéals seulement étaient aux prises.

Si Ingres refroidissait la ligne de tout l'effort de son génie, Delacroix lui, l'embrasait de toute sa flamme de coloriste et, tandis que l'auteur de *la Source* ne décolérait pas de voir *sa ligne honteusement sacrifiée*, l'auteur de *la Barque du Dante* s'emportait pareillement au spectacle de *sa couleur affreusement glacée*.

Mais, en réalité, ces maîtres s'estimaient chacun

de leur côté, couchant seulement sur leurs positions respectives, au nom de leur gloire distincte. Ingres cependant était plus intransigeant, mais ne mettait-il point quelque coquetterie à « plastronner » devant l'antique? Lisez plutôt ce qui suit :

On raconte que Delacroix étant entré en cachette dans la salle où était la toile de Ingres, avant l'ouverture de la grande exposition de 1855, déclara : « J'ai pu examiner de près, par terre, le plafond d'*Homère*; je n'ai jamais vu exécution pareille; c'est fait comme les maîtres, avec rien; et de loin tout y est. »

Mais aussi, on prétend que Ingres étant survenu pendant cette furtive visite, répondit froidement au salut de Delacroix et que, dès que fut sorti le peintre de *la Barque du Dante*, le représentant du classicisme appelant un garçon s'écria : « Ouvrez toutes les fenêtres, ça sent le soufre ici! »

Combien cette saillie reflète plutôt l'esprit « pour la galerie » que l'accent sincère!

Et certain juré qui dira un jour : « moi, d'abord, je refuse tous les Ingres! » ne fera-t-il pas preuve d'une injustice autrement cruelle? N'avait-il point d'ailleurs tant soit peu versé dans le romantisme avec un *Vœu de Louis XIII*, le peintre de l'*Apothéose?* Et ne fut-il point encore coloriste quand il voulait? Témoin la *Chapelle Sixtine*, la *Stratonice* et divers portraits! Aussi bien le maître

s'insurgea contre « cette calomnie », et nous le voyons prendre soudain au tragique la mission académique au nom de laquelle il va combattre.

Le voici en toute sa beauté, ce petit homme au physique seulement, que l'anecdote suivante dépeint si parfaitement. Quelqu'un, en regardant un portrait de Ingres, s'écria : « Je ne crois pas que Raphaël ait fait un plus beau portrait que cela... » L'artiste fait d'abord un bond, pivote un instant sur lui-même, et s'adressant au quidam : « Je ne permets pas qu'on prononce de pareils noms devant un ouvrage de moi, qu'on ose me comparer à cet homme divin, ni à aucun autre de ces grands maîtres ! Je ne suis rien, Monsieur, à côté de ces colosses... Je suis... (et, se baissant il approchait la main du parquet), je suis haut comme ça... (et il baissait toujours la main). Enfin, on ne me voit pas, Monsieur... ; quant aux contemporains... c'est autre chose. » Et se redressant pour ne pas perdre une ligne de sa petite taille, en frappant le sol de ses deux talons : « Je suis solide sur mes ergots... Je ne les crains pas! » (*L'Atelier d'Ingres*, par A. Duval.)

En cet orgueil et cette modestie tout à la fois, Ingres s'inscrit tout entier, et nous entrons pleinement maintenant dans notre sujet.

L'art académique de Ingres est, à vrai dire, original, il ne faudrait point le confondre avec



HOMÈRE DÉIFIÉ, par INGRES.

(Musée du Louvre.)

l'expression rigide de David, par exemple, car la pureté de l'un n'est point celle de l'autre.

Le style de Ingres, d'autre part, serait plutôt virginal, tandisque celui de David était héroïque, et les deux maîtres ne communient guère que par l'entêtement de la foi... ou de la doctrine.

Nous vîmes David se ressaisir après quelque génial écart, et nous donner par exemple le *Portrait de Mme Récamier*, si indépendant de vision, après *les Sabines*, œuvre doctrinale, au génie contraint ; tandis que, de son côté, Ingres ne se fera pas faute de se montrer coloriste, comme à la dérobée, et de négliger parfois *volontairement* même, la couleur.

Mais il n'empêche que l'œuvre typique du maître qui nous occupe ne vise rien moins qu'à la perfection du dessin et que si Delacroix (dessinateur non sans reproche) au sens exact du mot est un *peintre*, par la facture ou cuisine de la palette, par la virulence des harmonies et leur contraste, Ingres n'est qu'un merveilleux dessinateur enlumineur.

Et ne croyez pas qu'en alliant le génie incomplet de l'un au génie incomplet de l'autre, on eût pu réaliser le génie complet, l'erreur serait grossière. Un élève de Ingres, précisément, Th. Chassériau, tenta de réunir les deux précieuses qualités du dessin et de la couleur, et son art est bien indécis !

D'ailleurs, nous savons que l'impeccabilité contredit au génie le plus souvent, et que le talent le mieux dirigé n'a rien de commun avec la flambée imprévue du génie, presque toujours incomplet, faute de n'être point digne de ce démon favorable.

Or David, comme Ingres, par deux voies parallèles, ont atteint au génie de la convention, de l'idéal irréel et, de même qu'ils peignirent d'après leur âme, comme Claude Gelée par exemple, reproduisait le paysage qui était en lui, il ne s'ensuit pas que leur idéal hors nature, « plus beau que nature », n'égale pas l'idéal naturel choisi.

Toujours est-il que ces maitres n'étaient point dans l'erreur, ils nous l'ont bien prouvé par leurs chefs-d'œuvre qui seront de tous les temps, malgré les acceptions nouvelles de l'art.

L'éclectisme artistique va de Ingres à Delacroix avec un pareil enthousiasme; la science froide de l'un est aussi admirable à approfondir que la furia » de l'autre, le régal est divers, simplement.

Chez Ingres, donc, pour nous en tenir à ce maître, le génie s'est fait une loi d'idéal qui repose en l'amour de Raphaël, et sans revenir désormais sur une couleur maussade et sacrifiée, nous vanterons en revanche l'attrait merveilleux du dessin, qui a surtout élevé le nom de son auteur jusqu'à la gloire.

Est-ce à dire que les compositions du peintre de la *Stratonice* sont indifférentes ? Que non point, elles sont d'une symétrie, d'un arrangement peut-être trop convenu ; mais elles sont toujours remarquables de recherche et de volonté épurée dans un effet très rationnel.

Est-ce à dire que le peintre de *l'Odalisque* ignore les ressources de l'harmonie ? que non point, mais il tempère cette harmonie, cache la facture de son pinceau et en subordonne les accents à la vertu éminente d'un trait que le peintre juge suffisamment expressif.

Il est sage, il est calme, tout l'esprit est dans son dessin ; il n'est point un peintre décidément, à moins qu'il se défende d'en être un... Et quel esprit dans ce trait ! L'examen de l'œuvre dessiné de Ingres est en vérité une joie pour l'œil et l'intellect. Cela n'est pas de l'impeccable, c'est du savant, avec des réticences dans la ligne, des finesses, des précisions, toute une force de la vision aiguë extérieure et intérieure.

Suivez l'éloquence persuasive de cette ligne dont la vérité scrupuleuse s'améliore d'un style si net, et vous serez saisi de respect et d'admiration pour tant de vie emprisonnée dans un simple graphique.

Cela n'est point de la patience et du soin, c'est de la synthèse et du caractère ; cela n'est point du

galbe, « du chic », mais de la forme et de la tournure exaltées.

L'effet encore, dans ce dessin que souvent Raphaël eût pris pour le sien propre, n'est point tapageur ni violent; il n'existe pour ainsi dire que dans l'accentuation du trait, que dans sa signification variée, suivant qu'il est dans la lumière ou l'ombre.

Et quelle grâce fine et nerveuse! Quelle aristocratie! Avec quelle horreur ce trait fier se détourne du laid!

Au reste, Ingres fuit dans la vie comme dans son art, instinctivement, l'image de la laideur. C'est ainsi que l'Histoire nous le montre se couvrant la face de son manteau pour ne pas voir le masque hideux d'un mendiant qui s'avance vers lui, et voici encore une anecdote relative à cette aversion.

« Ingres est à l'Opéra où chante le célèbre ténor Dupré; tout à coup il se rejette violemment en arrière et se voile les yeux. On le questionne : « Qu'avez-vous? C'est la voix de Dupré qui vous cause cet émoi? — Mais non, mais non, répond le peintre, Dupré a une voix superbe, mais c'est sa bouche... avez-vous vu sa bouche! »

Cette soif de perfection fait douter le maître de lui-même : « Un jour, conte Th. de Banville, ayant un carton sous le bras, comme un écolier, Ingres s'abandonnait à une colère furibonde à la porte

d'un musée qu'il trouvait fermée. Un de ses anciens élèves l'aborde, et cherchant à le calmer : « Oui, monsieur Ingres, dit-il, le musée est fermé « pour les remaniements indispensables ; mais qu'y « alliez-vous faire ? — Apprendre à dessiner ! » dit le grand homme, avec sa naïveté de conquérant têtu ; car, en effet, il n'avait pas d'autre idée que celle-là, et elle lui suffisait. »

Une autre fois, Ingres cherche chicane à la statuaire à propos de la peinture.

« La belle affaire, dit-il au sculpteur Duret, de représenter une bosse par une bosse, un trou par un trou ! Il ne s'agit que d'établir la proportion des bosses et des trous. Voilà tout ! tandis que lorsqu'on veut peindre, il faut rendre ce qu'on voit par des lignes droites ou courbes, des artifices, une science profonde ! »

Et voici la réponse de Duret : « Mais alors la peinture n'est qu'un art de convention, puisqu'il faut tant de combinaisons pour mettre le public dedans ! — Un art de convention ! conclut Ingres, le visage empourpré, pourquoi ne dites-vous pas un art faux ? » Puis, se retournant indigné vers Duret, qui portait perruque : « C'est votre toupet qui est faux ! » (*Causerie sur quelques artistes*, Philippe Gilles.)

Toujours la conviction l'anime, lorsqu'il ne « fanfaronne » pas sur un ton gouailleur.

L'homme dont nous allons maintenant entamer la biographie, est un maître superbe, altier comme l'œuvre qu'il défend; il est aussi un « type » dans l'histoire de l'art.

Jean-Auguste-Dominique Ingres naquit à Montauban en 1780.

Son père, à la fois peintre, sculpteur, architecte et musicien, lui enseigna vaguement l'ensemble de ses connaissances encyclopédiques, et dès l'âge le plus tendre, l'enfant épris de la Beauté, court éperdument après tous les papillons de l'idéal.

A douze ans, conduit par son père à Toulouse, nous le voyons un instant hésiter entre le dessin et la musique, car pour gagner son pain, il joue du violon à l'orchestre du théâtre de cette ville où même, certain soir, son succès de soliste est tel que l'on se demande si décidément sa vocation ne tient pas au bout de son archet !

Mais, à la vue d'une copie de *la Vierge à la Chaise* par Raphaël, le fils de Jean-Joseph Ingres s'étant subitement révélé supérieurement enthousiaste, le doute n'était plus possible, il serait un peintre !

Et dès lors, sans abandonner néanmoins son emploi de musicien, nous trouvons le jeune Ingres d'abord chez un peintre local, Joseph Roques, puis chez Vigan, professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Toulouse et chez un nommé Briant.

Cependant, quatre années de ce triple enseignement sans éclat décident Jean-Joseph Ingres à emmener son fils à Paris, dans l'atelier de David, dont le nom personnifie alors la renaissance du grand art.

Et c'est David qui sera, en résumé, le véritable maître du jeune homme. D'ailleurs, au bout de deux couples d'années, à l'âge de vingt et un ans, Ingres décrocha le grand prix de Rome, où l'Administration des Beaux-Arts, faute de fonds nécessaires, ne put l'envoyer qu'en 1806.

Au moment où notre personnage s'adonne aux études classiques, alors qu'il sort de chez David, nous dirons la conception académique de Ingres pour en détacher l'originalité.

Ingres, dès ce début, s'affranchit de l'idéal grec et romain de son maître; la beauté, pour lui, est issue directement de la nature, mais elle est filtrée, parée de noblesse et de grandeur, enorgueillie en sa ligne et son geste.

Si le souvenir des grands maîtres italiens hante dorénavant l'œuvre de notre artiste, ce souvenir s'imprègne d'une personnalité évidente; Ingres, en somme, communie seulement avec Raphaël par exemple, dans le souci de Beauté et de Pureté.

Nous allons retrouver maintenant l'artiste, tandis qu'il attend de partir à Rome.

Il emploie fort bien son temps. C'est d'abord le portrait en pied du Premier Consul (Liège), celui de Napoléon, en costume impérial (Invalides), puis un tableau allégorique : *Napoléon passant le pont de Kehl*, sans compter de nombreux portraits, qui préparent le futur pensionnaire à la révélation de Raphaël.

Jusque-là il est quelconque en sa correction distinguée, en son savoir strict sans envol ; mais lorsqu'en 1806 il verra les Chambres du Vatican, Ingres aura trouvé l'orientation de son génie !

Dès lors il « raphaëlisera » avec l'appoint de sa personnalité française, nourri des préceptes rigoureux de David, obéissant à l'idéal d'autrui sans jamais y sacrifier cependant, une parcelle de son soi.

Ingres demeura à Rome jusqu'en 1820. On lui doit à cette époque une *Baigneuse*, *Œdipe et le Sphinx*, *Romulus vainqueur d'Acron*, etc., et la valeur du maître se manifeste davantage dans *le Songe d'Ossian* (peinture à la détrempe), dans *Virgile lisant l' « Énéide »*, *l'Arétin*, *la Chapelle Sixtine*, *Raphaël et le cardinal Bibiena*, *l'Odalisque*, etc., etc.

Car la production de ce travailleur obstiné est extraordinaire; il passe d'un genre à un autre avec cette fièvre hautaine et cette indifférence qui prouvent un esprit pressé de choisir l'étoffe de son



ROGER DÉLIVRANT ANGÈLIQUE, par INGRES.

génie, au mépris des œuvres, jusqu'au seul chef-d'œuvre !

Cependant Ingres étant presque inconnu en France se décide à envoyer aux Expositions de 1812 et de 1829 son *Œdipe et le Sphinx*, *l'Odalisque* et *Thétis suppliant Jupiter*. Toiles où la critique parisienne ne veut voir que des réminiscences gothiques et byzantines, au grand étonnement de leur auteur qui, sans découragement, va maintenant demander à Florence l'affranchissement définitif de son art.

Dans cette ville il compose *Charles V faisant son entrée à Paris* (qui rappelle *la Chapelle Sixtine*) et le *Vœu de Louis XIII*, commande du Gouvernement français, plus contraint sans doute que favorablement disposé à l'égard de son ex-pensionnaire.

Mais Ingres obtient avec ce tableau un tel succès qu'il est sacré du coup grand maître original par ses concitoyens.

L'artiste pourtant ne s'émeut guère de ce triomphe, que sa méthode rationnelle et progressive n'avait prévu qu'à son heure, c'est-à-dire lorsque la foule aurait reconnu et salué son autorité.

Ainsi le génie méthodique et fier de ce maître ne frappa-t-il qu'à coup sûr ; l'instant était propice pour la récolte de tant de labeur, de tant de foi et de volonté.

Le public venait à lui ; il irait donc à sa rencontre. Voici pourquoi le petit homme, se redressant tant qu'il put, fut le grand homme que l'on acclama à Paris, vers 1825.

Sollicité aussitôt d'ouvrir un atelier d'élèves, il fut débordé. Sous la férule de ce probe dessin et de cette droite imagination, la jeunesse s'empresse ; c'est à cette école de Ingres que devait incomber la mission sacro-sainte de repousser, au nom du maître, l'assaut virulent des Romantiques commandés par E. Delacroix.

On a conservé de Ingres professeur quelques clichés amusants et en même temps très judicieux d'observation : *Le nombril est l'œil du torse*, *le torse est un pivot*, *on ne saurait avoir trop de cou*, *l'oreille ne saurait être trop loin*, sont effectivement des mots à méditer.

« Et puis, Messieurs, disait encore l'auteur de *la Source*, le reflet, le chapeau à la main, doit toujours être prêt à sortir d'un tableau au moindre signe. »

Et d'autre part : « Le reflet est indigne de la majesté de l'histoire ! » En sa qualité de dessinateur, le reflet, d'effet facile et mesquin, dont certains abusèrent au détriment de la masse d'ensemble, visible quand on cligne de l'œil sur les détails, n'était pas loin de mériter d'aussi augustes foudres.

C'est l'heure où apparaissent les admirables portraits de Charles X, de Bertin et *l'Apothéose d'Homère* (Musée du Louvre) et *le Martyre de saint Symphorien* (cathédrale d'Autun). Ces œuvres devant lesquelles les adversaires du maître eux-mêmes désarment un instant pour n'en reprendre que mieux après, tourmentés du démon de la couleur, leurs attaques contre un dessin superbe qu'ils estiment figé dans une harmonie morne.

Et Ingres résiste de toute la force de son génie méthodique, et il poursuit impassible les chefs-d'œuvre de son genre.

Une anecdote à propos de l'admirable portrait de Bertin : Aussitôt que la pose seyante au portrait de M. Bertin fut arrêtée dans l'esprit de Ingres d'après la nature même de son modèle, comme le célèbre peintre allait commencer à dessiner, M. Bertin se récria : « ... Seulement, pour poser, je retirerai ce tricot que j'ai et qui m'épaissit encore. » Ingres fit alors un bond et s'y opposa véhémentement : « Gardez-vous-en bien ! C'est un caractère ! »

Bientôt les grandeurs d'une fonction parfaitement en rapport avec sa nature, l'appellent à la direction de l'Académie de France à Rome. Il continuera là à assurer le respect des principes classiques, parmi les artistes de l'avenir ; il sera l'apôtre du calme, presque du pensif, dans la révolution qui gronde.

Et ma foi, *la Stratonice*, que le duc d'Orléans avait commandée au peintre, *la Vierge à l'Hostie* et *l'Odalisque et son Esclave*, en imposent aux novateurs de ces temps, comme ils en imposent d'ailleurs à tous les esprits sincères, quel que soit leur tempérament.

Tant de difficultés vaincues, tant de science, doivent avoir raison des jugements les plus sévères.

Les œuvres de Ingres méritent d'être méditées autant qu'elles furent mûries par leur auteur, et jamais, malgré leur monotonie, parfois, malgré leur génie froid, elles ne sont indifférentes à l'observateur, qui apprendra toujours quelque chose en les approfondissant.

Voyez le portrait de Chérubini, voyez tous ses dessins, voyez tout ce travail extraordinaire de la pensée, de l'œil et de la main, vous serez émus de tant de persévérance dans la Beauté, de tant d'ardeur dans la foi, qualités que nos époques d'arrivisme ignorent au point qu'elles ne peuvent arriver à convaincre.

Si Ingres avait peint relativement peu à Rome, de retour en France (1841) il reprendra la palette avec un nouvel enthousiasme. Le vieux lutteur empoigne ses pinceaux comme il brandirait un glaive, — l'hostilité des adversaires décuple ses forces. — « Ah ! ils vont voir les Delacroix ! »

Et ils « voient » en effet, la *Vénus Anadyomène*, *l'Apothéose de Napoléon Iᵉʳ* (plafond de l'une des salles de l'ancien Hôtel de Ville de Paris), *la Naissance des Muses*, *la Source*, etc., œuvres où se continuent les vertus extraordinaires d'un maître intransigeant, impassible et victorieux dans sa manière.

Nous faut-il encore citer *Louis XIV et Molière*, *Jupiter et Antiope*, *Jésus au milieu des docteurs*, et tant d'autres cartons de vitraux (chapelle de Dreux, de Saint-Ferdinand à Sablonville, etc.) où jamais ce génie traditionnel et méthodique ne se départit des qualités essentielles qui sont la marque têtue de son système et de son émotion concentrée.

Mais Ingres, malgré tout, vivra à travers les siècles par son dessin. Son dessin ne peut être surpassé dans sa voie académique, sans cesser jamais d'être personnel.

Il est éblouissant de vie, d'acuité visuelle et sentimentale, ce dessin devant lequel se réconcilient tous les idéals lorsqu'ils se sont rendu compte d'une science inégalable !

Jean-Auguste-Dominique Ingres mourut à Paris en 1867.

Un mot maintenant pour finir à propos du violon de Ingres.

Ingres était un violoniste de mérite (nous savons qu'il débuta dans l'orchestre de Toulouse); mais

bien que la gloire lui fût venue de son pinceau et non de son archet, le maître peintre accordait une préférence singulière à son talent de musicien. D'où l'expression généralisée : « c'est le violon de Ingres », caractérisant la prédilection mal fondée que certaines personnes ont pour un art qui n'est point précisément celui en lequel elles excellent.

E. DELACROIX

A la suite des Géricault, les E. Delacroix, les Ary Scheffer, les E. Devéria, les Léopold Robert dans la peinture et les David d'Angers dans la sculpture, enrichirent l'école romantique qu'ils opposèrent violemment au classicisme ressuscité par Ingres.

L'école classique de Ingres procédait de Raphaël et non de David, ses prétentions étaient la domination de la science du dessin sur la couleur à la façon type de *l'Apothéose d'Homère*, en opposition avec *la Barricade* de E. Delacroix.

Examinons maintenant l'œuvre et la vie de E. Delacroix, dont préalablement nous célébrerons la foi tout comme chez Ingres, en vue de chefs-d'œuvre d'un idéal seulement opposé.

En vérité, il faut louer cette heure où l'on se passionnait encore pour l'art dans l'unique intérêt de sa sublime irréalité ! Delacroix et Ingres furent deux génies robustes qui en imposeront toujours à la faiblesse présente de nos arguments. Ils bataillèrent en somme, à la suite de Géricault,

avec de nobles armes et d'ardentes convictions au nom d'un « métier » su, tandis que nous brisons de faibles lances, actuellement, au nom de l'ignorance, contre ceux qui demeurent fidèles à la technique indispensable au génie.

Mais passons, E. Delacroix va s'irriter maintenant davantage encore devant la froideur classique. Autre Pygmalion, il veut animer le marbre des sérénités précédentes dans la manière indiquée par l'auteur du *Naufrage de la Méduse*, et nous allons assister à une superbe querelle — nous allions dire — homérique!

L'attirail grec et romain va « passer un mauvais quart d'heure », Rembrandt ne l'aimait déjà guère, et le geste de révolte qui va briser glaives, boucliers, casques, etc., s'enhardira avec Delacroix jusqu'à la négation.

Avec Delacroix nous allons décidément voir de la vérité et de la vie conformément à la nature.

Le mouvement de l'être s'énoncera tel qu'il se présente réellement avec une éloquence française. L'art reflétera l'époque enfin, où il fut conçu, au point de rappeler un temps vécu.

Plus de savante reconstitution antique sous prétexte de respectueux hommage rendu à une brillante et lointaine manifestation d'art. Au lieu de piétiner sur le sol étranger où des chefs-d'œuvre naquirent naguère, on va en faire



PRISE DE CONSTANTINOPLE PAR LES CROISÉS, par E. DELACROIX.
(*Musée du Louvre.*)

éclore de nouveaux sur le sol que l'on foule vraiment.

Et ma foi, le résultat de cette révolution sera logique et orientera l'art selon la personnalité de chacun, vers ses destinées et émanations véritables. Chacun parlera enfin sa langue et pensera selon sa mentalité propre.

Héritier direct de Géricault, Delacroix se devait donc d'accentuer encore la pensée de celui que la mort avait fauché si prématurément, et il n'y manqua pas. « Tu seras un maître, avait dit un jour, à l'auteur de la *Barque du Dante*, l'auteur du *Cuirassier blessé* en l'embrassant tendrement, et, Delacroix aurait mis un genou en terre pour offrir à Géricault son œuvre qu'il venait de louer « comme eût fait un mortel devant son dieu ».

C'est ainsi qu'à vingt-trois ans Delacroix était réellement le maître deviné par Géricault et son pieux continuateur.

Mais entamons la notice biographique de ce maître.

Ferdinand-Victor-*Eugène* Delacroix naquit à Saint-Maurice (Seine), en 1799.

Fort heureusement pour l'accomplissement parfait de ses destinées, le jeune artiste trouva en son père un auxiliaire puissant, tant dans les relations que celui-ci s'était créées dans l'Administration et la diplomatie que dans le patrimoine qu'il lui laissa.

Quinze mille livres de rente — fortune très importante pour l'époque — soutinrent en effet efficacement, les rêves du débutant dont les goûts au surplus très simples, et le seul besoin d'indépendance, se trouvaient extrêmement contentés.

Mais prenons l'artiste dès le lycée où — singulière coïncidence — il se rencontre avec Géricault !

C'est en piochant les classiques que ces maîtres futurs apprendront à « ne pas les voir en peinture », tandis qu'ils les admireront d'autre part avec tant de foi, intellectuellement !

Nous passerons sur l'enfance accidentée de notre personnage, successivement arraché aux flammes, son berceau ayant pris feu ; au poison, parce qu'il avait porté à ses lèvres un pinceau chargé de vert-de-gris destiné à laver des cartes géographiques ; noyé à la suite d'une chute dans le port de Marseille ; étranglé enfin... par un grain de raisin...

Et nous voulons bien, pour l'auréole de ce génie, applaudir à l'intervention miraculeuse de quelque fée.

Bref, on donne Bordeaux comme pays natal à Delacroix, à cause qu'il y sentit naître ses dons d'artiste en voyant peindre des camaïeux. Camaïeux tristes et monotones, aux tons sur ton.



LA BARQUE DE DON JUAN, par DELACROIX

(*Musée du Louvre.*)

vous donnâtes ainsi au prestigieux dispensateur des harmonies multiples le signal de sa vocation ! L'ironie est au moins plaisante, tout autant d'ailleurs, que ce hasard qui mène notre débutant chez Guérin, l'austère Guérin.

Aussi bien Guérin ne tarde pas à accabler du plus profond mépris son élève récalcitrant, tandis que ce dernier amasse une salutaire rancune au contact négatif de ce maître poncif.

L'enfant opprimé lève les yeux au ciel où une vision consolante semble lui garantir des jours meilleurs, et nous aimons à évoquer le regard éperdu du jeune Delacroix, lorsque l'auteur du *Marcus Sextus* s'évertuait à ramener le génie de son élève dans les bornes étroites de la convention...

Mais notre personnage échappe bientôt à la férule, il préfère vagabonder au Louvre où son rêve s'accorde directement avec le génie Dieu plutôt que d'avoir à faire à ses saints. De telle sorte que ce furent les maîtres et non son maître, qui développèrent chez Delacroix sa flamme originale.

Cette flamme brille subitement dans *le Dante et Virgile aux enfers*, avec la vingt-troisième année de son auteur !

La toile en question fait scandale d'ailleurs ; les pontifes lèvent les bras au ciel, tandis que

Thiers, dans *le Constitutionnel*, montre de la clairvoyance en saluant le génie du nouveau venu, dont désormais il sera le défenseur.

Car Delacroix sera longtemps méconnu, ainsi se réalisera certain horoscope tiré, dit-on, par un fou, qui, alors que notre grand homme était enfant, avait déclaré « qu'il deviendrait célèbre, mais que sa vie serait des plus laborieuses et des plus tourmentées... » !

Et avec quelle grandeur Delacroix répudiait « tout air de famille avec ses contemporains » ! Combien superbement il tenait tête à l'orage ! Combien il raillait les présages et se refusait à toute concession !

C'est ainsi que le duc de La Rochefoucauld, intendant des Beaux-Arts, ayant tenté de le ramener dans la voie consacrée, il s'emporta : « Qui prouve que ce n'est pas moi qui vois juste ? — Tout le monde. — Eh ! bien, tout le monde voit faux. »

Il n'empêche que Delacroix dut attendre un quart de siècle pour que l'on se décidât à reconnaître son génie !

Dire qu'il fallut toute une série de chefs-d'œuvre pour que l'on en vînt à acclamer le chef de l'école coloriste !

Quand on pense que le duc d'Orléans fut fêté par tous les journaux comme le plus généreux

des Mécènes, pour avoir payé à Eugène Delacroix 1.500 francs *l'Amende honorable*, qui maintenant vaut jusqu'à 100.000 francs entre commissaires-priseurs, on ne sait comment qualifier de tels transports !

Comment résista-t-on si aveuglément à l'exécution large de ce pinceau, à la volonté de ce crayon, à cette pâte grasse, si enveloppante, à ce dessin si expressif, d'un modelé tellement vigoureux, où la vie et la puissance s'entendaient si parfaitement à servir la passion du drame !

Après *Le Dante et Virgile*, ce furent encore *le Massacre de Scio*, *le Christ au jardin des Oliviers*, *Marino Faliero*, *Milton aveugle dictant* « *le Paradis perdu* », *la Mort de Sardanapale*, etc.

Chefs-d'œuvre impassibles et résignés devant la haine qu'ils soulevaient, aussi résignés que leur auteur, qui attendait l'heure de la justice en dessinant des lithographies, une illustration de *Faust*, notamment, de laquelle le vieux Gœthe disait « qu'elle lui rappelait toutes les impressions de sa jeunesse ».

« Delacroix envoya pour la première fois au Salon de 1822 (*la Barque du Dante*). L'artiste devait mettre un cadre à son tableau, sous peine de n'être pas admis à l'examen des juges ; mais acheter un cadre de cette dimension était pour lui, à ce moment, une dépense impossible.

« Dans la maison se trouvait un charpentier qui avait paru s'intéresser à lui. Ce brave homme fit présent au jeune peintre de quatre lattes de bois blanc.

« Celui-ci n'eut besoin que d'un peu de colle de poisson pour passer sur ces lattes une couche sur laquelle il tamisa une sorte de poussière qui lui parut faire un joli sablé. Ainsi embordurė, le tableau fut envoyé au Louvre. » (Ch. Blanc.) Grâce au baron Gros, enthousiaste de l'œuvre, *la Barque du Dante* figurait dans le grand salon carré avec un cadre magnifique que l'auteur des *Pestiférés de Jaffa* avait fait mettre par l'administration, l'autre étant arrivé en morceaux.

Delacroix, ivre de joie et de reconnaissance, accourut aussitôt à l'atelier de Gros: « Je viens, Monsieur, vous remercier. — Me remercier de quoi ?— D'avoir fait mettre un cadre à mon tableau. — Ah ! c'est vous, jeune homme, qui avez peint... ce tableau ? Eh bien, vous avez fait un chef-d'œuvre : c'est du Rubens réformé... Mais vous ne savez pas dessiner, il faut venir chez nous. »

Ch. Blanc conte encore l'admiration de Delacroix devant les pages superbes qui ornaient l'atelier de Gros : « S'apercevant que le jeune artiste les dévorait des yeux, Gros lui dit brusquement : « J'ai « à sortir ; si vous voulez, regardez toutes ces choses « à votre aise ; restez ici le temps qu'il vous

« plaira; vous n'aurez, en vous retirant, qu'à re-« mettre la clef au concierge. » Lorsque Gros revint, au bout de trois heures, Delacroix était encore en extase. »

Il est vrai que, deux ans après, E. Delacroix, avec *le Massacre de Scio*, encourut les foudres de ceux-là même qui l'avaient acclamé à ses débuts : « C'est le massacre de la peinture », disait Gros. « C'est un homme qui court sur les toits! » disait Gérard.

Il n'empêche que le grand peintre fut désigné pour devenir le chef de la nouvelle école, à la mort de Géricault.

« Quand on lui parlait des attaques passionnées contre son œuvre, écrit d'autre part A. Wolff, il arrêtait les flatteurs par un sourire glacialement poli et peu encourageant. Au fond, il souffrait beaucoup de se voir méconnu, mais il était trop fier pour le laisser voir... »

Aussi bien il fallait à ce génie une éclatante revanche, et progressivement son art s'infiltra dans les masses, émouvant de son drame humain, de son ardente conviction, la contemplation glaciale, figée sur les bas-reliefs ou les fresques antiques.

L'heure de Delacroix allait sonner, elle devait sonner dans la tourmente du romantisme exalté d'abord par la littérature, avec Victor Hugo chef de la nouvelle école!

Et cela n'est pas une des moindre gloires » du « peintre des poètes et du poète des peintres » d'avoir été associé dans la bataille des idées avec le poète des *Châtiments !*

Naissent alors dans le mouvement romantique : *la Liberté sur les barricades*, *l'Assassinat de l'évêque de Liège*, *Cromwel dans le château de Windsor*, *Raphaël dans son atelier*, *Médée*, etc.

Le premier, notre peintre va au Maroc et il rapporte de ce pays ensoleillé *les Convulsionnaires de Tanger*, *le Giaour*, *la Chasse au lion*, *le Cavalier*, etc.; sa palette s'embrase encore davantage.

En tous les genres Delacroix s'impose par la franchise et la liberté de ses attitudes, par la nouveauté de son coloris qui chante si harmonieusement. « Poète avec Virgile, Dante et Byron, romancier avec Walter Scott, historien à Versailles », on acclame en lui le Shakespeare de la peinture !

« On peut dire aussi que chez Delacroix l'ordre est le désordre, parce que le désordre, c'est la vie. Il ne mesure pas les ténèbres avec un compas, mais avec une torche enflammée. »

Delacroix enfin, c'est lui-même, avec ses imperfections, avec ses faiblesses que rachètent toujours une qualité superbe, éblouissante, au point de triompher des défauts.

Gérard Dow, a-t-on dit, est parfait, mais qu'est-ce que Gérard Dow quand Rubens est là?

Et notre conclusion, à ce propos, sera qu'il n'y a rien d'odieux et d'insupportable en art comme la monotonie de l'impeccable !

Bref, voici le génie de E. Delacroix acclamé officiellement, et l'Etat lui commande les peintures de la bibliothèque du palais du Luxembourg et celles de la bibliothèque de la Chambre des députés ; notre grand artiste orne aussi d'un *Apollon vainqueur du serpent Python* le plafond de la galerie d'Apollon au Louvre.

En outre de nombreuses toiles, Delacroix peint encore dans le salon de la Paix, à l'hôtel de ville de Paris, une grande décoration circulaire représentant la *Paix venant consoler les hommes*, sans compter huit caissons où Vénus, Mars, Bacchus, la Muse, Neptune, Cérès et Minerve, nous sourient en leur sereine consécration.

Cette nouvelle série de pages grandioses décida de l'entrée de leur auteur à l'Institut. Les portes de la routine allaient enfin tourner sur leurs gonds rouillés...

« L'Institut, qui l'avait bafoué, comprit qu'il fallait transiger avec le maître qui le dédaignait (et pourtant l'admission de Delacroix fut la plus grande joie de sa vie). Et voici l'émeutier, le révolté, l'insurgé, qui va entrer à l'Académie, *Annibal ad portas !* »

Delacroix, enfin, entreprit plutôt le siège de

'Académie qu'il ne tâcha de l'attendrir, jamais il ne consentit aux visites d'usage avant l'élection, et, lorsqu'il vint s'asseoir tout souriant au milieu de ses ennemis qui n'avaient guère désarmé, il put savourer à l'aise la satisfaction de succéder à Paul Delaroche.

Aussitôt le résultat du scrutin connu, M. Ingres s'était écrié tout haut : « Voilà le loup dans la bergerie, » et il ne dut pas déplaire à Delacroix d'être le loup perturbateur du fastidieux paysage d'Arcadie où, depuis tant de temps, paissaient des troupeaux de moutons en carton...

Les œuvres de notre académicien, par la suite : *Ovide chez les Scythes*, *saint Sébastien*, *le Christ au tombeau*, ses deux peintures murales pour l'église Saint-Sulpice, ne devaient pas davantage transiger avec l'esprit classique, bien que leur auteur ne se défendit point de son admiration pour Ingres. L'auteur de l'*Apothéose*, d'ailleurs, *au fond de lui-même*, n'apprécia-t-il pas à sa valeur, l'art de son adversaire?

L'homme, chez Delacroix, était froid et réservé; une haute culture intellectuelle avait fait de lui un esprit délicat, pensant, dont les œuvres littéraires gardent la saveur et le souvenir.

Il sut parfaitement écrire sur la peinture, en dehors du parti pris et de la phraséologie creuse qui sont la monnaie de l'ignorance; il fut, au sur-

plus, un musicien dilettante parce qu'il voulait ajouter davantage de charme à la puissance de sa palette, amoureuse à la fois de toutes les harmonies.

« Delacroix avait causé à Diaz une vive impression dès ses débuts.

« Or, un soir, dans un dîner où il y avait Delacroix, Decamps, Français, etc., Diaz survint au dessert et Français, toujours bon garçon, courut le recevoir pour lui dire vivement : « Delacroix est ici ! »

« Diaz, qui ne le connaissait pas encore personnellement, fit alors le signe de la croix en se découvrant et en disant en aparté : « Quelle chance ! » Là-dessus, il prit une chaise mais il parla très peu de la soirée.

« Toutefois, à la fin, quand Delacroix se levait « pour partir, l'autre se leva aussi et lui dit : « Je « vous ai déjà vu rue Taitbout, devant un magasin « de foulards ; je vous ai laissé partir, mais je suis « entré admirer les foulards; ils étaient d'un joli « ton ! » (*Causerie sur les artistes de mon temps*, J. Gigoux.)

C'est là un des nombreux exemples de la fascination extraordinaire que le maître avait exercée sur ses admirateurs ; ce maître qui, selon une expression heureuse, « sut franchir victorieusement la ligne invisible qui sépare le génie du talent » et

dont l'audace décida du génie hésitant de toute une époque, pour le grand bienfait aussi de toutes les époques à venir.

Et, avant d'en arriver à la mort du maître, nous conterons ce qui suit, relativement à la magie des couleurs en laquelle son génie excella.

« On prétend que s'étant acharné à peindre une draperie jaune dont il ne parvenait à rendre ni l'éclat ni l'harmonie désirés, Delacroix se rendit en voiture au Musée du Louvre pour y étudier les tons jaunes employés par Rubens dans certaines de ses draperies.

« Or, le fiacre que le célèbre peintre avait arrêté, d'un jaune serin éclatant selon la mode d'alors, l'avait fortement surpris avant qu'il y montât, parce qu'après l'avoir fixé un instant, tous les objets d'alentour semblaient colorés en violet.

« Ce fut une révélation pour Delacroix qui congédia aussitôt sa voiture et rentra dans son atelier pour expérimenter son observation.

« En glissant des tons violets dans les ombres et dans les demi-teintes de sa draperie jaune, il obtint, effectivement, une richesse de ton et de lumière incomparables. Simple effet des couleurs complémentaires. » (*L'Education artistique par l'Image et l'Anecdote*, du même auteur.)

« La mort de Delacroix, qui advint à Paris en 1863, est un drame imposant.

« Quant il sentit le dénouement suprême approcher, il s'enferma chez lui, défendit à sa fidèle gouvernante de recevoir qui que ce fût, manda un notaire et lui dicta ses dernières volontés sans un tressaillement, sans une plainte, sans un reproche. »

C'est bien là la digne fin de ce grand maître s'éteignant comme un grand feu, doucement, dans le crépitement de sa gloire sereine.

COROT

A l'heure où, sous l'empire de la photographie, la réalité — souvent triste et décevante, éloignée en tout cas de l'idéal cher à nos rêveries, à l'apaisement de nos douleurs terrestres, — s'impose à notre vision, il fait bon d'évoquer le doux nom de Corot.

C'est à la photographie que l'art doit à la fois son enchantement et son désenchantement et, pour ne parler que du paysage, le cliché extraordinaire suffit, de nos jours, à notre admiration.

Voyez la merveilleuse précision de ce cliché photographique — tout y est — comme c'est ça, et c'est « tellement ça, » en effet, que l'imagination ne va pas plus loin que ce qu'elle voit.

Limitée au mur de cette perfection mécanique, l'imagination se complaît à l'étonnement d'un « rendu », à l'amusement d'un souvenir exactement figé, sans jamais qu'elle s'exalte dans le flou d'une imprécision, d'un mystère, parce que le cliché *raté* seul — touchant presque à l'art sans qu'il s'en doute — offre cet avantage d'interrompre



PAYSAGE, par J.-B. Corot.
(Musée du Louvre.)

la curiosité bourgeoise de compter les feuilles, d'énumérer les brins d'herbe!

Aussi bien « tout y est » et porte en lui-même la condamnation de l'art. L'art ne relevant que du choix qui émane de la vision filtrée par l'âme, ignore la mécanique extraordinaire au profit de l'impression nuancée et délicate d'éprouver.

La photographie n'est jamais émue, voilà pourquoi elle n'émeut pas. La photographie est la plaie de notre art moderne autant dans sa foi que dans sa négation, car il est tout aussi odieux de s'en approcher excessivement que de s'en écarter à la folie, tant elle est la preuve de la nature même.

Mais comme elle est la preuve sans âme de la nature, la photographie a engendré des artistes pareillement sans âme, à force de s'être rapprochés si étonnamment de la vérité absolue et des artistes insensés parce qu'ils s'étaient éloignés de la vérité outrageusement, sous prétexte d'états d'âme excessifs.

Sans toutefois contester aux premiers artistes plus de talent qu'aux seconds, aucune de ces manifestations ne nous séduit parfaitement et, pour en revenir spécialement au paysage, l'idée d'un juste milieu où la nature vraie serait embellie d'un parfum intime nous apparaît réunir les exigences de la vérité et de l'art.

C'est sous les auspices de J.-B.-C. Corot que

cette perfection est atteinte et, de suite, à propos de ce maître « envelopppeur d'aube et de crépuscule », citons une anecdote décisive.

« En présence de la nature, Corot se laissait aller à la plus abstractive rêverie, et voici la jolie leçon de voir qu'il donna un jour à un débutant. Ce dernier peignait à côté du célèbre peintre et critiquait très vivement un mur malencontreux dont la propreté et la rectitude, disait-il, faisaient tache dans la beauté du site.

« Et Corot de demander finement : « Un mur ? « quel mur ? *Je ne le vois pas.* » (*L'Education artistique par l'Image et l'Anecdote*, du même auteur.)

On a dit, en revanche, non sans justesse, à propos du naturalisme de E. Zola, « que le célèbre romancier dépeignait admirablement tout ce qui se passait, du haut de sa fenêtre, mais... qu'il habitait un vilain quartier ! »

Cette opposition de l'idéal et du réel nous amène, une dernière fois, à parler de la photographie dont le naturalisme est l'image par la crudité et l'absence du choix dans la vision.

Nous revenons au fâcheux « tout y est », aussi fâcheux que le « il n'y a rien », caractérisant l'amour ou la haine de la vérité, extrêmes détestables, du scrupule honnête à la prétentieuse ignorance.

Or, si une équitable réaction se produisit contre



UNE MATINÉE, par J.-B. COROT.
(*Musée du Louvre.*)

le paysage théorique, historique, illustré notamment par Claude Gelée dit le Lorrain, en faveur du paysage vrai, il ne s'ensuit pas que l'on dut tomber dans la copie réelle de n'importe quoi.

Et, la photographie aidée d'un « sentiment » maladif, sentiment qui au lieu de s'éveiller à la vue exclusive du Beau émana aussi bien du laid, fut cause chez les artistes d'un bref contentement.

On s'assoit tout bonnement aujourd'hui devant un terrain vague, devant des fortifications; on salue le pittoresque dans la moindre démolition; en un mot le paysagiste ne cherche plus ses « motifs », il est vrai, laid, horrible, pénible, terrifiant, par réaction de la Beauté. Son idéal est une gare de chemin de fer!

Corot eût aperçu ces coins désolés et désolants qu'il eût cru profaner son art en les peignant, et certes, si on l'avait condamné à *copier* ces lieux, il les eût *traduits* au point de les réhabiliter.

Tout Corot est dans cette poésie qui lui cache « le mur » dont le bon site ne se dégrade qu'aux yeux du vulgaire. Il ignore la photographie décevante et, sac au dos il prend la route, cherche des « motifs » au lieu de « prendre des clichés » et, au soir, s'il rentre bredouille, c'est que rien de ce qu'il vit ne l'a ému, à moins qu'ayant été ému, il ne nous fasse rêver devant un « coin » délicieux dont il rêva lui-même.

Ne le cherchez point ce « coin », vous ne le reconnaîtriez pas, parce que vous n'êtes ni un poète ni un artiste et que ce coin, maintenant enorgueilli par ce digne pinceau, ne vous juge point digne de le reconnaître.

D'une femme laide, Corot eût dégagé un charme, tout comme d'une vilaine fleur il eût distillé le parfum délicat, alors que la photographie eut souligné encore le visage disgracieux de cette femme et la forme déplaisante de cette corolle dont, au surplus, elle n'aurait pu rendre l'âme chez l'une ni l'arôme chez l'autre.

Aussi bien Corot se serait enfui devant un tel spectacle ! Que les temps sont changés et, pour cette raison, combien l'éloge du célèbre paysagiste est doux et reposant à faire !

Jean-Baptiste-Camille Corot naquit à Paris le 25 juillet 1796. Le rêve de son père, honnête tenancier d'une boutique de nouveautés, était de faire de son Camille son successeur, aussi n'épargna-t-il rien pour lui donner le goût du commerce. Malheureusement, de divers stages comme commis chez plusieurs négociants, le jeune homme ne retint guère que des habitudes de régularité et d'exactitude auxquelles il devait demeurer fidèle toute sa vie, tandis qu'il se promettait bien, en revanche, de ne point réagir contre ses répugnances au négoce.

D'ailleurs il voulait dessiner, et son idéal ne pouvait plus longtemps s'amoindrir à servir la pratique. Il s'en ouvrit à son père qui seulement après huit années de lutte céda aux aspirations « coupables de son fils. »

« Mon père trouvait que la peinture était un métier de paresseux et il me dit, au moment où je me mis à peindre : « Je t'aurais donné cent mille francs pour t'acheter un fonds de commerce, mais tu n'auras que deux mille francs par an, cela t'apprendra... ; allons, va, amuse-toi bien. — Je n'ai jamais oublié les paroles paternelles, *je me suis toujours bien amusé.* »

Et il nous semble entendre ces dernières paroles dans la bouche rieuse du célèbre artiste, toute sa face glabre s'illumine à ce souvenir où sa chère peinture si joyeusement caressée, lui apparaît à travers le nuage de fumée qui s'échappe de sa pipe légendaire !

Bref, le fils du commerçant prend vivement son parti de la pauvreté où son père le convie; comme atout, il n'emporte en quittant tout espoir de franchir le seuil de la boutique désertée, que le souvenir de ses études classiques au collège de Rouen et que la foi en son étoile.

Or nous verrons que ces études classiques devaient peser pour beaucoup dans la balance de son génie où la mythologie intervient fréquemment

avec le goût et le tact de l'intelligence cultivée. Quant à la bonne étoile du peintre, elle ne brille guère au début, à en juger par les conseils que le maître plus tard donne aux jeunes artistes qui hésitent à suivre leur vocation par manque de fortune : « Avez-vous leur disait-il, 1500 livres de rente, c'est-à-dire ce qui assure la liberté ?

« Voyez si vous pouvez dîner avec un gros chiffon de pain acheté le soir chez le boulanger après le soleil couché comme cela m'est arrivé plus d'une fois.

« Le lendemain matin, je me regardais dans le miroir et je me tâtais les joues ; elles n'étaient pas autres que la veille ; le régime n'est donc pas si malsain et je vous le recommande au besoin. »

C'est dans l'atelier de Michallon d'abord, que nous voyons notre personnage puis ensuite, à la mort soudaine de ce premier maître, chez V. Bertin.

Là, il apprend tout ce qu'il était d'usage d'appendre alors, c'est-à-dire la convention de voir et d'exprimer d'après le thème antique et certaine noblesse en laquelle on tenait la nature que l'on n'eût jamais osé reproduire telle quelle.

Cependant l'Italie semble la première fenêtre ouverte par laquelle le jeune Corot ait osé regarder mais point encore assez pour qu'il triomphe de son initiale contrainte.

Sa sincérité retardée par la vision dogmatique des

Michallon et des Bertin ne s'énonce guère qu'avec une sécheresse timide où revivent mal la Toscane Rome, Naples, les premiers paysages qu'il reproduisit tout d'abord.

De cette époque datent une *Vue prise à Narni* et la *Campagne de Rome* toiles sans originalité qui lui valent d'être classé par la critique, parmi les « paysagistes froids, ignorant le prestige de la couleur, assombrissant la nature de tons gris et tristes.

Aussi bien ce n'est qu'après un deuxième voyage en Italie qu'une *Agar* et un *saint Jérôme* attirent justement l'éloge sur cette « naïveté que le maître avait si opiniâtrement cherchée ».

Gustave Planche vante l'aspect délicieux de ces dernières œuvres et à l'unisson on proclame le charme, la légèreté et la finesse du ton de ces pages exquises.

Le mot d'idylle pour qualifier les paysages de Corot fait alors son apparition et c'est le juste qualificatif qui les distinguera désormais.

Maintenant Corot est un artiste original et voici comment on s'exprime à propos de son inspiration : « Ce que Corot peint c'est moins la nature que l'amour qu'il a pour elle ». « Corot, éthéré, peint avec des ailes dans le dos. » Notez que ce sont des confrères, le premier G. Collin, le second le grand Dupré qui l'encensent de la sorte, tandis

que la critique lui donne du « Théocrite de la Peinture ».

Malheureusement, la routine, le parti pris et l'injustice s'acharnent après ce génie enfin affranchi. On ne lui pardonne pas d'avoir violé la majesté factice des vues consacrées par l'habitude. L'œuvre du nouveau venu est claire en place des « vieux jus » précédents — autre grief — au surplus on n'entend plus dans cet œuvre l'air de romance accoutumé.

Si l'on a dit plaisamment : « quand je vois un paysage de Constable j'ai envie d'ouvrir mon parapluie », en regardant une toile de Corot, il semble que l'on aspire une bouffée de printemps.

C'est cette franche expression qui vaut à notre peintre visionnaire d'être méconnu par tous ceux à qui le mensonge jusqu'alors tenait compte de vérité.

Il disait un jour ironiquement à son ami Dumesnil : « Les architectes ne veulent pas de moi parce qu'on prétend que je mets pas mal d'air dans mes tableaux ; et ils craignent que ça fasse des trous dans leurs murailles, ce qui serait malsain ! »

La convention est le fard du Beau dont elle est aussi l'hypocrisie, voilà pourquoi les novateurs sont accueillis avec méfiance, de tout temps, malgré la persuasion de leur art qui est traité d'outrecuidant par les rétrogrades.

Cependant les vrais artistes acclament Corot, ils iront même jusqu'à lui offrir une médaille d'honneur que les pontifes d'un autre art n'ont point voulu lui décerner !

Mais n'anticipons pas.

Dès l'apparition de *Daphnis et Chloé* (1849), du *Baptême du Christ* et du *Christ aux Oliviers*, l'indépendance de notre artiste s'accuse encore, sans toutefois décider le public et les amateurs, réfractaires à l'achat d'une peinture choquante, tant elle est vraiè, à l'égal de la nudité qui leur fait horreur !

Cet aveuglement, hélas ! menace de durer ; au Salon de 1851, l'artiste avait alors cinquante-cinq ans, il s'offre le malin plaisir d'aller se poster devant sa toile, de l'examiner avec persévérance parce que, disait-il, « les hommes sont comme les mouches, dès qu'il en voient une sur un plat, les autres accourent tout de suite ; ma présence appellera peut-être celle des passants ».

Bientôt, en effet, un groupe se présente, il regarde puisque l'*on* regarde, et quelqu'un critique ainsi l'œuvre : « Pas mal, il y a quelque chose là-dedans », mais une autre voix s'élève et déclare : « C'est affreux, allons-nous-en ! »

Attrape ! conclut en riant Corot, tu as voulu connaître l'opinion du public : es-tu content ?

Néanmoins, *au bout de quarante ans de travail*,

le maître voit venir à lui la faveur des « philistins » et, ce même tableau précédemment acheté par un audacieux 500 francs, monta plusieurs années plus tard, en vente publique, à 2.000 francs, et encore notre artiste fut-il le héros de la fête donnée en l'honneur de l'aubaine. « Songez que cette même œuvre devait, quelques années après, être adjugée dix fois plus cher !

« Ma constance a fini par triompher, et je nage dans le bonheur », disait le célèbre paysagiste qui, s'il peut juger maintenant de la vogue extraordinaire de ses toiles, estime sans doute la sottise des amateurs à la hauteur de leurs passions extrêmes...

A ce propos, nous prononcerons le nom d'un artiste de grand talent : Trouillebert, dont la valeur fut contestée devant celle de Corot, par ceux-là même qui achetèrent un Trouillebert pour un Corot !

Singulière injustice que nous flétririons avec véhémence si toutefois l'un n'avait été que l'habile pasticheur de l'autre, mais il n'empêche que Trouillebert pasticheur habile, fit des Corot dont ce dernier n'aurait pas eu à rougir, et ceux qui n'aiment que l'art pour l'art, en vérité seraient fort mal venus de contredire à leur plaisir, sous prétexte qu'il émane de Pierre ou de Paul.

Hélas on vous dira qu'il y a des « marques », des marchands de tableaux, et que certaines toiles

valent des billets de banque... pour les « amateurs » improvisés. Passons...

Voici donc Corot « lancé » et il va retrouver sa jeunesse dans la fécondité. On le rencontre dans la forêt de Fontainebleau, dans les bois de Ville-d'Avray, vêtu d'une blouse bleue et d'un vieux chapeau de paille : c'est « le père Corot », toujours la plaisanterie aux lèvres, tout rose sous ses cheveux blancs, avec son éternelle pipe !

On s'arrache maintenant ses œuvres, un ruban rouge vient d'orner sa boutonnière, qui, bientôt après, se parera d'une rosette, sans que les honneurs n'altèrent ni la bonhomie, ni la simplicité du maître.

Il continue, impassible, la poursuite de son rêve vaporeux et bleuté vu comme au travers du nuage qui s'échappe de sa pipe. A la fois classique et novateur, « le père Corot », aux goûts et aux façons rustiques, à la fois narquois et grave, excelle à faire danser dans la brume du matin, une délicieuse guirlande mythologique, à moins qu'il ne pique d'une coiffe rouge de paysanne, pour la faire « chanter », la gaze transparente du brouillard qui monte, aspiré par le prochain soleil.

Il déclare que la nature au couchant, avec son explosion de jaune orange, de cerise, de pourpre, est prétentieuse et vulgaire à peindre, tandis qu'il la guette l'âme remplie d'émoi, au crépuscule.

« Il ne reste plus qu'une teinte vaporeuse de citron pâle qui se fond dans le bleu foncé de la nuit en passant par des tons verdâtres de turquoise malade, d'une finesse inouïe, d'une délicatesse fluide et insaisissable. Les terrains perdent leurs couleurs, les arbres ne forment plus que des masses brunes ou grises... l'air frais soupire dans les feuilles... les nymphes fuient, se cachent... l'illusion se produit. *Le soleil s'étant couché, le soleil intérieur de l'âme se lève...* »

Tout Corot est dans cette dernière phrase que nous empruntons à une lettre écrite à un ami. Entre le paysage conventionnel et le paysage naturaliste il y avait place pour le paysage idéalisé, ce fut l'œuvre de notre peintre.

Paysagiste de l'âme, voilà Corot, il exprima la nature telle qu'il la vit, mais il ne la vit qu'au moment où elle était mystérieuse, dans son effet troublant d'aube ou de crépuscule et, la vieillesse robuste du maître tardivement consacrée, s'entretint au contact du printemps éternel qu'il célébra amoureusement.

Et sa bonté était inépuisable, en voulez-vous des exemples ?

« Un jour Corot acheta la petite maison qu'Honoré Daumier, ce grand dédaigné, habitait à Valmondois, depuis de longues années, et qu'il était forcé de quitter, faute de pouvoir l'acquérir. Le

célèbre paysagiste ne réfléchit pas longtemps; il va à Valmondois, achète la modeste propriété, la paie comptant et l'offre à son ami, qui simplement lui dit : « Tu es le seul homme que j'estime assez pour pouvoir en accepter quelque chose sans rougir. »

Une autre fois, un peintre de ses amis vient lui demander cinq mille francs. Corot, de mauvaise humeur ce jour là, répond qu'il ne les a pas. Mais une fois l'ami parti, l'artiste réfléchit, il quitte sa blouse, dépose sa pipe, sa fameuse « pipette » devenue légendaire dans les ateliers, court chez l'ami et lui dit : « Pardonne-moi, je ne suis qu'une canaille, je t'ai dit tantôt que je n'avais pas cinq mille francs; j'ai menti et la preuve, c'est que les voici! »

Peu de temps avant sa mort, il fit une grande affaire avec un marchand. Quand celui-ci compta à l'artiste son argent, Corot prit une liasse de dix billets de mille francs et dit au marchand : « Gardez ceci; quand je n'y serai plus, vous donnerez, pendant dix ans, une pension de mille francs à la veuve de mon ami Millet. » (Albert Wollf. *La Capitale de l'Art.*)

Autre trait de bonté dont l'auteur des *Glaneuses* est encore le bénéficiaire.

Le père de l'ancien président de la République, Casimir-Périer était en visite chez Corot. Le maître

mettait la dernière main à un tableau. Enthousiasmé, M. Casimir-Périer voulut s'en rendre acquéreur.

« Je vous cède ma toile, dit l'artiste, à une condition : c'est que vous payerez le boucher et le boulanger de mon ami Millet. — Convenu ! » répondit M. Périer.

On alla réclamer, à Chailly, les notes des deux fournisseurs : l'une se montait à vingt-deux mille francs et l'autre à vingt-quatre mille. Le crédit durait depuis douze ans.

M. Périer fit la grimace, mais il paya sans sourciller. Son Corot lui revenait à quarante-six mille francs ! Aujourd'hui il en vaudrait le triple, mais à cette époque il ne valait pas quinze cents francs !

Mais nous touchons à notre fin.

En 1872 Corot exposa la *Pastorale* et le *Passeur* qui résument le meilleur de son frais génie. L'admiration des vrais artistes, auxquels s'étaient ralliés de repentants amateurs, fut à son comble, l'opinion publique décerna la médaille d'honneur à ce vieillard de soixante-dix-sept ans, dont l'œuvre était impassiblement toujours jeune.

Mais, le jury du Salon ne devait pas, malheureusement, ratifier l'écho unanime ; les contemporains ont un jugement et la postérité en a un autre ; pourtant, les amis de Corot n'attendirent point si longtemps. Ce fut eux qui lui portèrent

cette médaille d'honneur, chère entre toutes, que le vieux maître reçut en versant des larmes de joie.

« Qu'on est heureux, s'écria-t-il, de se voir aimé comme cela ! »

Et certes l'hommage précieux de ses amis valut à l'artiste davantage que la récompense officielle!

Aussi bien Corot, au soir de sa vie, apprécia d'autant le réconfort généreux de la considération toujours tardive qu'on lui manifesta. Celui qui, si souvent, attendit dans la forêt que le tam-tam du coup de soleil couchant lui offrît enfin la sérénité adorable du crépuscule, était habitué à retarder son plaisir pour le goûter davantage.

« Jamais, écrit un contemporain, le jury d'aveugles ne voulut décerner la grande médaille d'honneur à ce génie qui troublait les petites vanités. »

Même, l'acharnement à se disputer les œuvres de Corot fut tardif, c'est ce qui lui fit dire un jour : « J'ai enfin vendu un tableau, et je le regrette, car il me manquera à la collection complète ! »

A rapprocher de ce mot de Corot, cette réponse de Daubigny à un marchand de tableaux, qui sans cesse, faisait miroiter à ses yeux la question d'argent et lui demandait éternellement le même sujet « de vente » : « Laissez-moi donc tranquille ;

les meilleurs tableaux sont ceux qui ne se vendent pas! »

Un des derniers matins qui précédèrent sa mort, il dit à un ami : « J'ai vu cette nuit en rêve un paysage dont le ciel était tout rose, les nuages aussi étaient tout roses. C'était délicieux!

« Je me le rappelle très bien ; ce sera admirable à peindre. »

Très peu avant de s'éteindre, Corot travaillait aux tableaux exposés quelques semaines plus tard au Salon : le *Souvenir du lac Némi* et la *Danse antique*, tableaux où flotte cette indécision coutumière bercée d'énigme, qu'il dut retrouver dans le crépuscule de l'au-delà.

Corot expira le 23 février 1875.

Citons encore parmi les œuvres du maître paysagiste : *Diane et ses Nymphes* (Musée de Bordeaux), la *Toilette*, une *Vue de la Rochelle* ; le *Petit Berger* (Musée de Metz) ; le *Matin* et le *Soir*, l'*Etoile du Soir*, *Effet du matin*, *Danse de Nymphes*, les *Bucherons*, etc., dignes témoins d'une conscience rare.

Et, à propos de conscience, voici le mot de la fin que nous emprunterons à notre livre *L'Art en Anecdotes*.

Un sourd-muet avait demandé à Corot de lui donner des leçons de dessin. L'artiste, embarrassé, ne savait comment se faire comprendre de son élève.

« Il finit par saisir un morceau de fusain et, sur la feuille de papier blanc où le muet allait commencer à dessiner, Corot écrivit en très gros caractères une fois, deux fois, trois fois, dix fois, jusqu'au bas de la feuille, ce seul mot : Conscience. Et, avec un grand geste, il fit signe au muet que c'était tout, qu'il n'avait pour commencer, rien d'autre à lui apprendre. »

J.-F. MILLET

Si tant est que l'idéal de certains artistes se cache dans la nue où, en se hissant sur les épaules les uns des autres, ils tâchent de l'atteindre, d'autres artistes n'ont qu'à se baisser à terre pour toucher à ce même idéal.

C'est-à-dire que les premiers épurent à force une beauté insaisissable, que les seconds se contentent de célébrer telle quelle avec amour.

Chardin nous émeut avec un chou au point de réhabiliter le dicton : « bête comme un chou » et Rembrandt nous fait rêver devant un quartier de bœuf; c'est là la poésie sublime et humble que dégage l'art.

Où d'autres artistes se fussent crû déshonorés parce qu'ils recherchent des soi-disant sujets nobles, d'autres se sont ennoblis ; il n'y a que le résultat en somme qui justifie les visées hautes et, le plus souvent, le sommet des intentions altières est singulièrement abaissé au-dessous des prétentions.

La platitude d'un sujet s'annonce avant tout par



LES GLANEUSES, par J.-F. MILLET.
(*Musée du Louvre.*)

l'absence du sentiment et ensuite par la facture prépondérante; or ces deux pires défauts ne vont point l'un sans l'autre, l'exclusive facture tuant le sentiment : parfum fugitif et insaisissable.

Aussi bien il y a des peintres de « morceaux » sans émotion, des peintres émotifs médiocres exécutants et des peintres sans aucune autre valeur que celle qu'ils se croient, parce qu'ils remplacent la technique par du verbiage littéraire.

Il y a donc un milieu entre la technique excessive (Rembrandt cependant, à la fois virtuose de la facture et de la pensée, est entre autres, une exception), et la négation du métier — point d'art sans formule, — et, c'est entre ces deux écueils, que vogue la maîtrise de J.-F. Millet.

Jean-François Millet fait passer son rêve avant tout, mais il dessine et peint son rêve naïvement comme il est ému au simple spectacle de la Vie.

Il ignore le brio de la facture, il ne vise qu'à l'intensité du sentiment par les moyens les plus calmes, et la ligne chez lui est de même que le sujet, sans emphase.

Quant à l'effet dans son œuvre, il se borne à celui du jour à travers les variations de l'aube et du crépuscule qui sont autant de francs et de vrais sourires.

Ah! Millet n'évoque ni le grec ni le romain, il a enfoui le casque de David dans son champ, et

son horizon est celui seul derrière lequel se lève ou se couche l'astre d'or ou bien de pourpre sanglante.

Sa Muse, non plus, n'est pas guerrière, ses cheveux sentent la terre, et elle sème le blé de ces mêmes bras noueux qui botteleront les gerbes rousses, emmagasinées ensuite au grenier dans la paix bleue du soir.

L'esthétique de Millet c'est la vérité ; sa Vénus est une paysanne, et son Apollon voûté herse des pommes de terre. Ses règles de composition ? Celles encore de la Nature, qui compose admirablement son décor, qu'elle meuble à merveille pareillement, d'êtres appropriés.

« Vos vaches sentent l'écurie, disait un marchand de tableaux, ne pourriez-vous les faire un peu plus propres ? On dirait qu'elles sortent du fumier. » J.-F. Millet répliqua : « Eh ! d'où voulez-vous qu'elles sortent ? d'un salon ? Mes vaches ne vont point dans le monde. Elles ne vont qu'à l'écurie et aux champs. »

Et Millet s'assoit sur un tertre, loin du bruit de la ville, loin des ambitions et des haines et, avec la molle insouciance de l'artiste égoïste en sa foi, il n'a qu'à copier, ses tableaux sont tout faits.

Mais aussi quelle copie ! Quelle poésie il donne à ces têtes de mâles abêtis ! Quel charme idéal flotte sur les enveloppes lourdes des femelles qu'il



L'ANGÉLUS, par J.-F. MILLET.
(Musée du Louvre.)

traduit, au point qu'elles semblent des femmes qui pensent et font penser!

Car le paysan de Millet n'est pas le paysan d'opéra-comique cher à un Léopold Robert, par exemple, et ses bergères point davantage n'empruntent à celles du petit Trianon leurs falbalas et leurs artifices.

L'atelier de notre artiste est dans les champs où il prend exclusivement ses modèles; s'il se repose, entre deux coups de pinceau, son regard ne croise dans le ciel que le vol éperdu des oiseaux, et c'est une bouffée d'air pur qui rafraîchit son front lourd lorsqu'il a terminé sa « journée ».

Il est venu au travail vêtu comme un paysan et, le soir venu, la soupe fumante des paysans l'accueille dans sa buée appétissante.

Je sais bien que, pour accentuer le côté poétique de cette rusticité, on a poussé au noir la mélancolie de la carrière qui nous occupe. On a parlé de la misère de Millet avec complaisance sans que sa gloire en somme, s'en soit trouvée agrandie, mais ne fallait-il pas protester contre une autre exagération : celle d'un *Angelus* adjugé plus d'un million à la mort d'un artiste sans fortune, sa vie durant?

Aussi bien ce contraste stupide a excité la verve des écrivains d'art sans profiter ni à l'*Angelus* ni à son peintre, suffisamment beaux l'un et l'autre

44.

sans le tam-tam de la réclame, du snobisme et de l'injustice du sort. Et beau, Millet le fut par sa conviction désintéressée, par ses luttes sans concessions et l'*Angelus*, pour ne parler que de cette œuvre, est également beau par ses qualités vengeresses couvertes d'or, exagérément peut-être, mais triomphantes de la bêtise humaine.

Allez donc dire maintenant aux sots qui naguère se détournèrent de l'*Angelus* que ce tableau n'a pas de valeur !

Bref, la légende vraie ou fausse de la misère de Millet importe peu à l'œuvre, et certainement si la légende broda, il n'en demeure pas moins acquis que notre artiste accablé de famille, eût difficilement fait bombance avec son art, du moins avant sa mort, qui seule, par une amère dérision, lui apporta la fortune et la célébrité.

Il n'empêche que, pour complaire à l'intérêt dramatique, nous ne résisterons pas à détacher le récit suivant en sa teneur douteuse : « Il n'y a plus de pain chez Millet, la nuit tombe, les enfants ont faim, on se couche sans avoir mangé.

« Tout à coup le père se lève, il a entendu le bruit d'une jambe de bois sur la terre durcie : « C'est lui ! » La porte s'ouvre : « De la lumière ! » s'écrie une voix forte. La chandelle est allumée ; dans la porte se dessine la silhouette d'un homme de haute taille qui, avec un éclat de rire retentissant, montre

un énorme pain qu'il jette ensuite sur la table en s'écriant : « Allons, les enfants, venez souper ! »

« Ce sauveur c'est Diaz. A Paris, il a vendu pour soixante francs trois dessins de son ami Millet !

« Au milieu de la joie de la maisonnée, Millet seul demeure grave, car il pense au lendemain, mais Diaz le rassure : « Patience ! Ils y viendront « doucement ! Rousseau a vendu un paysage pour « cinq cents francs ; moi j'ai vendu une vue de « Fontainebleau pour soixante-quinze francs. Et « je suis chargé de te demander le pendant de tes « dessins ! Au lieu de vingt francs, cette fois, ce « sera vingt-cinq francs ! »

« Ce à quoi Millet résigné répondit : « Si je « pouvais seulement vendre deux dessins par « semaine dans ces prix-là, tout irait bien ! »

« Et Diaz, lançant d'énormes bouffées de fumées de sa pipe :

« Tu n'es pas dégoûté, toi ! Cinquante francs « par semaine ! Va donc, financier ! » (A. Wolff.)

Voyez, d'autre part, combien le sentiment simple qui émane de l'*Angelus* a été interprété, dans l'imagination populaire américaine ! C'est encore la revanche de cette œuvre à l'égard des profanes, qui, faute d'en saisir l'émotion naïve, s'ingénièrent à en détruire banalement la pensée haute.

Ainsi l'*Angelus* fut baptisée dans le Nouveau

Monde : la *Mort du premier-né !* Ainsi ce paysan et cette paysanne inclinés au soir, dans la prière, à l'heure vespérale où tinte l'Angelus, ont suggéré cette sottise!

Pour ces profanes, ce couple recueilli se lamente en plein champ sur une tombe, avec d'autant plus de conviction que l'imagination simple voit dans un panier placé au milieu du groupe, le petit cadavre indispensable à son émotion...

Pareillement le snobisme, — autre ignorance, mais celle-ci, prétentieuse, — n'alla-t-il pas jusqu'à chercher de nos jours des symboles, jusque dans les paroles les plus banales du célèbre dramaturge norvégien Henrik Ibsen, à son grand étonnement ?

Mais entamons la biographie de notre personnage.

Jean-François Millet naquit à Gréville (Manche), en 1815. Son père, un paysan, l'emmène tôt aux champs, l'initiant à son rude labeur. Entre temps, l'enfant garde aussi les moutons, besogne plus propice à ses distractions, car, dans l'inertie où le corps se repose, la pensée croît, et les moutons du jeune berger galopent comme ses pensées dans la nature.

Jamais moutons ne furent si épars que l'intellect qui les mène, et c'est dans cette distraction du mauvais berger que germa sa sublime vocation.

Il s'en ouvre à son père qui le renvoie sans comprendre, à la charrue, et le sillon creusé par ce soc est tout désorienté. En vérité, le grain germera aussi sans entrain, dans un sillon si capricieux, de telle sorte que notre paysan n'est plus guère bon que pour faire de l'art !....

Le voici donc à Cherbourg en 1836, chez le professeur Mouchel, puis nous le retrouvons dans l'atelier de Paul Delaroche, deux ans après.

« Au milieu des jeunes gens qui étudiaient avec ce maître, Millet se distinguait par une austérité qui contrastait singulièrement avec sa jeunesse.

« C'est que sa pensée était obsédée par la distance entre l'art qu'on lui enseignait et celui qu'il entrevoyait dans son cerveau. Sans doute il fallait apprendre l'anatomie et étudier la structure de l'homme ; mais ceci fait, on ne devait pas passer sa vie à peindre des modèles travestis et dans des poses affectées, mais saisir l'homme sur le vif, dans son milieu ordinaire, dans son labeur. Les paysans d'opéra-comique surtout, que la peinture exploitait, ces paysans endimanchés avec leurs vêtements sortis de chez le costumier, l'irritaient... »

Aussi bien Millet n'était point né pour la peinture d'histoire, ni pour aucun mensonge imaginatif, quelle que soit la beauté de ce mensonge puisé dans l'irréalité même la plus somptueuse

et l'adversité devait se charger cruellement de l'arracher de l'atelier Delaroche.

La virtuosité du métier classique, ses visées, son idéal, jettèrent donc bientôt Millet dans une misère sans pitié.

Il peint des portraits à bas prix, brosse des enseignes pour des magasins et même une grande composition : *Le Maréchal Bugeaud à la bataille d'Isly* pour une baraque foraine.

Tout cela pour apprendre à trouver sa voie dans l'art affranchi qu'il devait illustrer!

Mais l'expérience du génie est longue et l'erreur a des entêtements qui font d'autant goûter la saveur de la réussite.

Voici la raison pour laquelle nous verrons Millet rôder encore en ville, au Havre notamment (1842), où il cherche fortune et à Paris où l'artiste revient, pour exécuter dans l'atelier de Diaz des *Nymphes endormies*, des *Baigneuses* sans pitié pour leur auteur.

Le jury du Salon de 1843 refuse au surplus une *Tentation de saint Jérôme* qui avait sans doute autant de mérites impersonnels que certaine *Leçon d'équitation* reçue l'année suivante en même temps que sa *Laitière*, qualifiée par Thoré de « petite esquisse dans le genre de Boucher ».

Il n'empêche que Millet tâte du romantisme dans un *Œdipe détaché de l'arbre*, dans une

Captivité des Juifs à Babylone et s'enferme dans des sujets grandiloquents jusqu'à son *Vanneur*, qui lui dessille enfin les yeux.

Il faut dire que l'approbation unanime, malgré ses aberrations fréquentes, sert beaucoup les directions de l'art en conseillant efficacement l'artiste, c'est le cas de la plupart qui, en somme, sont sacrés dans leur genre par la réussite sanctionnée par le seul public.

Ce fut aussi le cas de Millet qui revint à la charrue aiguillé par l'opinion de la foule autant sans doute que par ses préférences personnelles. Mais, cette fois, la charrue a trouvé son poète; c'est un idéal qui la pousse dans la terre grasse et, le paysan de naguère va chanter supérieurement ses frères d'hier dans le cadre champêtre où il rêve d'art.

Pour notre contraste favorable, nous retrouvons le grand peintre dans le calme d'un village, à Barbizon près de Fontainebleau, lorsque les rumeurs de la Révolution de 1848 se sont tues.

Malheureusement il nous faut dire que l'opinion de la foule, si elle mit Millet sur le chemin de la gloire, fut impitoyable à la lui cacher de son vivant, c'est l'auréole du martyr dont on exagérera, à plaisir nous l'avons dit, l'envergure.

Car, si Millet fut pauvre, il fut considéré hautement de son vivant, par d'illustres artistes qui

partagèrent sa médiocrité pécuniaire, et l'injustice seule des larges rémunérations accordées aux toiles de l'auteur de l'*Angelus* — ces mêmes toiles obtenues aujourd'hui « pour une bouchée de pain » — aggravent les dérisions d'une existence très modeste.

Diaz, Rousseau Dupré, autres maitres de Barbizon pourraient joindre leurs doléances à celles de leur ami ; il est vrai que leurs toiles, si largement payées qu'elles furent à leur mort, ne dépassèrent pas par unité, le million !...

Bref, la cote des marchands de tableaux, l'enthousiasme de l'amateur « éclairé » subissent, il faut l'avouer, des fluctuations au moins singulières que le snobisme fait d'autant valoir.

Mais passons, et ce qu'il fallait dégager, après avoir d'autre part absous l'erreur de certain jury peu clairvoyant ou obstiné par un académisme étroit, c'est la considération que les vrais artistes montrèrent pour Millet, considération que Millet ne se fit pas faute de reverser sur des compagnons d'infortune aussi illustres que lui, du moins par la suite.

Et la considération, si elle ne nourrit pas son homme, adoucit au moins le mal de sa faim.

Bref, après une incursion impersonnelle dans l'attirail académique, historique et mythologique

qui s'adaptait mal à ses destinées, Millet aboutit à la nature dépouillée d'artifices en la traduction de laquelle il excella.

Ah! le peintre des *Glaneuses* (cette toile vendue par son auteur pour douze pièces de cent sous!) se moqua bien du « morceau » qu'il avait appris jadis à « ficeler » à l'atelier!

Le sentiment pénétrant l'emporta toujours chez lui sur la perfection du métier, et son dessin cotonneux et sa pâte presque malhabile, disent seulement ce qu'ils veulent dire de grand sans emphase.

Son paysan est vrai comme sa terre non fardée. Où le paysage historique se fût attardé, Millet passe indifférent; il n'arrange pas la nature, elle s'en charge, il la lit amoureusement, c'est tout.

Botteleurs, semeurs, bergers, moissonneurs, tondeurs de moutons etc., passent dans son œuvre tels qu'ils sont en réalité, et il n'en faut pas davantage pour que la convention se blesse de cette exactitude.

L'art officiel offensé mène le mauvais combat et, à sa remorque, irrité par la franchise à la place des mensonges accoutumés, le public passe dédaigneux, jusqu'à ce qu'enfin, touché par les accents de cette franchise, tôt ou tard il lui fasse fête, sans cependant délier spontanément les cordons de sa bourse.

« Nous n'avions jamais le sou, a conté quelque part Rousseau, cet autre méconnu ; mais nous ne parlions jamais d'argent, car il n'entrait pour rien dans notre ambition. »

Fort heureusement pour ces maîtres, dont furent encore le grand sculpteur Barye longtemps dédaigné, et Delacroix et Corot !

« Avant de mourir, Millet put voir s'avancer vers lui la Justice, éternelle mais souvent tardive. Quand, à l'Exposition universelle de 1867, on vit pour la première fois un grand nombre de ses œuvres réunies sur un même point, on fut frappé de la variété de cet art que jusqu'alors on avait trouvé monotone.

« On daigna décerner une petite médaille à ce grand génie, qui, depuis le Salon de 1853, n'avait remporté aucune distinction officielle (mais aussi que signifient le plus souvent ces dernières? On est étonné de cette naïveté dans la bouche d'Albert Wolff à qui nous empruntons ces lignes); on y ajoute même, pour la gloire de l'ordre, le ruban de la Légion d'honneur qui, après trente années du plus noble labeur, devait consoler cet illustre peintre de toutes ses tristesses. »

Bref, il est certain que le réalisme frappant de Millet ne fut apprécié à sa valeur que tardivement et sans profit pécuniaire pour son créateur, alors qu'il est flagrant que les marchands de tableaux

ont fait des affaires d'or sur le dos d'un mort.

Mais cela n'ajoute rien au « martyre » de Millet ni à sa gloire qu'il reçut en somme, de son vivant, de la bouche même des vrais artistes aussi déshérités que lui devant la fortune. Quant à l'*Angelus*, sa valeur artistique n'a pas augmenté de par le fait même de son paiement fantastique, pas plus que *les Glaneuses*, *l'Homme à la houe*, *le Parc à moutons* ne sont des chefs-d'œuvre moindres, parce qu'ils n'ont pas été payés aussi cher que l'*Angelus !*

Non, la gloire de Millet est au-dessus de la légende et des coups de Bourse; son art fut simple comme sa vie modeste, très modeste seulement, étant donné qu'elle eût pu être fastueuse, à en juger par les prix fantastiques atteints par cet art aujourd'hui, mais alors cet art simple ne se fût peut être pas manifesté avec tant de force et de sincérité.

Qui dit aussi que les marchands de tableaux et les amateurs « éclairés » se fussent disputés l'œuvre de Millet si cet œuvre avait été conçu sans peine, normalement, bourgeoisement?

Au surplus, répétons-le, il y a beau jour que les artistes dignes de ce nom appréciaient l'auteur des *Glaneuses* à sa valeur ; mais ce n'est pas de leur faute si le peintre de Barbizon ne fut pas plus tôt coté à sa valeur... marchande.

Une anecdote, maintenant, avant de terminer. Un jour un nommé S., paysan-hôtelier de Barbizon, réputé pour l'amusement de ses saillies à la fois naïves et prétentieuses, pose un laboureur à Millet. Durant le repos, il critique le mouvement dudit laboureur. « D'abord on ne laboure pas avec le pied gauche... tel qu'il est, ce laboureur va se couper le pied, c'est une mazette ! »

Millet rit de bon cœur, non sans toutefois concilier la franchise de son modèle et l'exactitude du geste avec le caractère esthétique qu'il désire donner à son œuvre.

Or, à quelque temps de là, S..., très fier d'avoir été écouté par Millet, ne craint pas de montrer l'auteur de l'*Angelus* en disant : « Voyez-vous, ce peintre-là, eh bien ! il n'envoie jamais un tableau à Paris sans me consulter ! » (*L'Éducation artistique par l'Image et l'Anecdote*, du même auteur.)

Citons encore, parmi les chefs-d'œuvre que nous a laissés l'un des plus grands maîtres de l'art français dans la seconde moitié du XIXe siècle : *l'Attente*, *Bergère ramenant ses moutons*, *la Gardeuse d'oies*, *la Récolte des pommes de terre*, la *Femme à la baratte*, *le Mort et le Bûcheron*, etc.

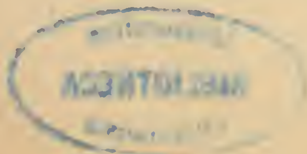
Sans compter des pastels et des dessins d'une saveur et d'un charme caractéristiques avec leur lourdeur, leur gaucherie si prenante, toute la

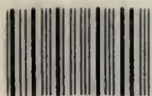
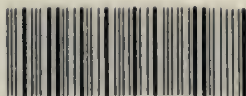
poésie qui émane enfin de silhouettes rudimentaires, de découpures naïves imprégnées de vie, saturées de grand air.

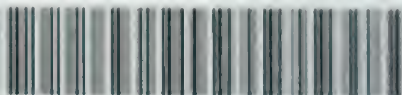
Et toute l'émotion enfin de cet œuvre achève la consécration d'un artiste supérieur, intensément personnel, toujours attardé avec amour à fixer un effet de la nature, aussi fugitif soit-il.

Jean-François Millet mourut à Barbizon en 1875. Ce jour-là, le soleil couchant dut voiler d'un gris ses rayons sanglants, tandis que les paysans se sentaient « tout chose ».

TABLE DES MATIÈRES




COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 07 09 01 01 01 5